
СОВЕТСКОЕ ФОТО
Sovietcamera.SU
Советские фотоаппараты
3
1958



С. КОСЫРЕВ

Первые шаги...
Камера «Роллейфлекс»; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 8; пленка 180 ед. ГОСТа; июль, 10 час; 1/250 сек.

На 1-й стр. обложки — Три богатыря. Снимок Я. Табаровского (Киев)
Камера 6×6 см; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 5,6; пленка 90 ед. ГОСТа; применялась импульсная лампа и подсветка двумя зеркальными лампами по 500 ватт; 1/50 сек.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Год издания восемнадцатый

3
март
1958

КОНКУРСЫ НАШЕГО ЖУРНАЛА

Фотография — массовый и наиболее оперативный вид изобразительного искусства, могучее средство документальной информации. Она завоевала всеобщее признание, приобрела исключительно большое значение. Невозможно себе представить современные газеты и журналы без фотоснимков, во всем многообразии показывающих и нашу действительность и жизнь за рубежом.

В обстановке непримиримой идеологической борьбы империалистическая пропаганда всячески стремится очернить образ жизни и достижения трудящихся Советского Союза и других стран, идущих по пути социализма, борющихся за дружбу и мир между народами. Трубадуры реакционной идеологии прибегают к грубой фальсификации, чтобы дискредитировать социализм, опорочить идеи коммунизма, подорвать доверие народов к миролюбивой внешней политике нашего государства. В этих условиях советская фотография как действенное средство изобразительной пропаганды не может, не вправе оставаться в стороне.

Правдивая, целенаправленная, завершенная в композиционном и техническом отношении фотография — наше острое идейное оружие. Такая фотография помогает объективно познать окружающий мир, способствует установлению лучшего взаимопонимания между народами: язык фотографии интернационален и не нуждается в переводах.

Советские газеты, наши иллюстрированные журналы, такие организации, как Фотохроника ТАСС, Совинформбюро, Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, издательства, выпускающие изобразительную продукцию (фотоальбомы, фотооткрытки и т. д.), много сделали для того, чтобы с помощью фотографий рассказать о творческих, трудовых успехах советских людей, строящих новое, коммунистическое общество. Достаточно сказать, что, например, Фотохроника ТАСС передала только в минувшем году для опубликования в советской и иностранной прессе свыше трех миллионов снимков, причем свыше одной тысячи фотоизображений было передано в эфир по радио. Если учесть, что снимки, опубликованные в газетах или журналах, расходятся миллионными тиражами, то становится понятным, какую огромную аудиторию имеет фотография.

Между тем советское фотоискусство, несмотря на определенные успехи, имеет и теневые стороны. Фотокорреспонденты-профессионалы не всегда умеют находить выразительные средства для осуществления

своих творческих замыслов. Встречаются работы не свободные от штампов, «постановочные». Фотолюбители подчас стоят в стороне от больших общественных тем, им еще не хватает художественного вкуса и знания техники. Они еще слабо привлечены к участию в центральной и местной печати.

Большую роль в оживлении творческой деятельности фотографов-профессионалов и фотолюбителей сыграли конкурсы на лучший снимок, проведенные многими центральными и местными газетами, а также журналами в ознаменование 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции.

В редакции газет и журналов поступили тысячи снимков на самые разнообразные темы. Здесь снимки, изображающие трудовые будни советских людей, новостройки, жизнь на целинных землях, портреты старых большевиков и передовых людей производства, детей, жанровые сценки, пейзажи.

На последней странице обложки «Советское фото» воспроизведен снимок С. Косырева «Первые шаги...». Это одна из лучших работ, присланных на конкурс газеты «Правда». На 4-й странице журнала помещен снимок А. Серова «Воспитанники детского сада на концерте», получивший первую премию на конкурсе газеты «Известия». Обе работы подкупают своей живостью и непосредственностью, хорошим техническим исполнением.

Многие авторы сопровождают свои фотографии, присланные на конкурсы, обстоятельными текстами. Например, в адрес редакции газеты «Правда Украины» от радиста колхоза «Плодородие», Запорожской области, Г. Вертегела пришло несколько снимков и заметка, рассказывающие об МТС им. 3-й пятилетки. Ученик восьмого класса г. Смелы, Черкасской области, Виталий Науменко прислал альбом с фотографиями. В нем семьдесят снимков, повествующих о том, как преобразился за годы Советской власти в недавнем прошлом заштатный городок.

Правда, эти и многие другие снимки фотолюбителей, присланные на фотоконкурсы, далеки от совершенства, но в них ярко выражено стремление запечатлеть то новое, что дала трудящимся Советская власть. Эти снимки могут быть с успехом использованы местными агитаторами и пропагандистами. Совершенно очевидно, что фотолюбители нуждаются в повседневной помощи и эту помощь должны оказывать им редакции местных газет; именно редакции, располагающие кадрами квалифицированных фоторепортеров, должны организовать консультацию для любителей, взять шефство над фотоклубами и фотокружками.

Положительный опыт проведения фотоконкурсов неоспорим. Каждый такой конкурс встречал живейший отклик фотокорреспондентов и, в особенности, фотолюбителей, способствовал заметному оживлению творческой работы.

Для более широкого вовлечения фотомастеров и любителей, всех тех, кто близко интересуется вопросами фотографии, желает ей дальнейших успехов, редакция «Советского фото» проводит в нынешнем году два открытых конкурса: на лучший снимок и на лучшую статью. Условия конкурса публикуются в настоящем номере журнала.

Участником конкурса представляются увлекательные возможности для творчества. Перед авторами стоит благодарная задача: средствами фотографического искусства показать советского человека — труженика, строителя коммунистического общества, жизнь и быт комсомола, молодежи, миролюбие советских людей, выступающих за установление дружбы между всеми странами и народами. Выбор тем поистине широк!

Важное значение придает редакция конкурсу на лучшую статью по теории творчества и техники фотографии. Общеизвестно, что вопросы теории фотоискусства разработаны крайне слабо и задача конкурса в том и состоит, чтобы привлечь авторов к разработке этих многообразных проблем.

Редакция призывает читателей — фотокорреспондентов, фотографов-портретистов и прикладников, фотолюбителей, искусствоведов, ученых, инженерно-технических работников фотопромышленности — принять активное участие в конкурсах, способствуя тем самым дальнейшему укреплению связей редакции с читателями.

ФОТОИСКУССТВО— НЕ САМОЦЕЛЬ

С. РУБЦОВ

Стряпня рыночных «художников» и «скульпторов», малюющих и лепящих на потребу невзыскательных покупателей, так же далека от искусства, как и продукция бездушного «щелкателя» затвором фотоаппарата — безотносительно, кто он — фотограф-профессионал, фотокорреспондент или просто владелец фотокамеры.

Только фотолюбитель — в самом широком смысле этого слова,— владеющий методом социалистического реализма, знающий технику фотографического процесса, обладающий даром художественного вкуса и любящий творчество, способен возвести фотографию в степень большого искусства.

Если современному писателю или художнику представляется возможность воспроизвести на основе различных источников исторические события, то фотограф-современник лишен этой возможности; в его распоряжении — сегодняшний день, то есть современность, поэтому он несет большую ответственность за правдивое отображение видимой и познаваемой им жизни, аккумулируя в своих произведениях наиболее характерные, типичные черты своей эпохи и своего народа.

Мне кажется, что в фотографическом искусстве (за исключением прикладной фотографии) первостепенное значение имеет фоторепортаж, который представляет возможность умозрительно познавать события минувшего и показывать нашу действительность сегодня.

Я не могу согласиться с положением, выдвинутым в статье С. Иванова (см. «Советское фото» № 5, 1957 г.), что творческий процесс, присущий всем работникам искусств, вряд ли нужен фотокорреспондентам газет. Он пишет: «От них требуется чаще всего быстрая и точная информация, газетная заметка, а не художественная фотография», то есть, иными словами, корреспондентам газет заведомо делается скидка, допускающая публикацию фотографий второго сорта.

Далее С. Иванов утверждает: «Другие возможности у фотокорреспондентов журналов. Перед ними стоят уже иные задачи. Они имеют несколько дней на подготовительную работу, поэтому могут иногда (?) применять сложные методы работы». Под сложными методами работы разумеется подготовительный творческий процесс.

Мне думается, что подобные выводы ошибочны, так как, в отличие от прессы капиталистических стран, у нас нет погони за сенсацией. Кроме того, тематика газет, так же как и журналов, на определенные сроки планируется. Все наиболее примечательные события (за исключением очень немногих) редакциям заблаговременно известны; таким образом, газетным фотокорреспондентам в одинаковой мере с журнальными представляется полная возможность тщательно, творчески готовиться к предстоящим съемкам; была бы, как говорится, охота!

Преимущество журнального фоторепортажа состоит главным образом в том, что у журналов более благоприятные полигра-

---

Статья печатается в порядке обсуждения.



А. СЕРОВ (Ленинград)

Воспитанники детского сада на концерте
(Первая премия на фотоконкурсе «Известий» 1957 года)

фические возможности для воспроизведения фотографий в печати. Однако это не дает права газетному фотокорреспонденту снижать художественные достоинства своих работ.

Рассмотрим наиболее характерную тематику областных и районных газет (а их большинство): партийная и профсоюзная жизнь; революционные праздники; производственные и сельскохозяйственные темы; кооперация; новостройки; портреты новаторов различных отраслей народного хозяйства; культурные мероприятия; художественная самодеятельность; техническое творчество; народное образование; наука; учеба; быт советских людей; жанровые сцены; фотоэтюды и т. п.

Спрашивается, какую из названных выше тем нельзя творчески подготовить? Притом для творческого решения подобной тематики разве нужна спешка газетчика, о которой пишет в своей статье С. Иванов? Разумеется, нет.

Отсюда следует, что фоторепортеру представляется — почти всегда! — возможность продуманно, творчески подготовиться к предстоящей съемке.

Конечно, не исключены отдельные случаи непредвиденного репортажа — «на лету». Однако в общей массе съемок их удельный вес будет весьма незначительным и, кроме того, натренированный глаз фоторепортера, выработавшего привычку правильно разбираться в возникающих перед ним ситуациях, сумеет быстро найти правильное решение в построении кадра.

На мой взгляд, подготовительная работа фотокорреспондента должна слагаться из следующих моментов:

1. Изучение тематического плана газеты на заданный период. Это прежде всего даст возможность рационально спланировать свою работу.

2. Запись в памятной книжке желательных вариантов предполагаемых съемок по заданным темам с последующей корректи-

ровкой замысла на редакционной летучке. Это ни в какой мере не свяжет творческую инициативу фотографа, а наоборот, поможет ему полнее раскрыть перспективу предстоящей съемочной работы и уж несомненно заставит творчески мыслить. А это главное.

3. Предварительное, по возможности, посещение предстоящего места фотосъемки для ознакомления с обстановкой: фоном, освещением (если это помещение), выбором выигрышных съемочных точек, а если окажется необходимым — сделать пробную съемку. Это даст возможность продуманно и на высоком уровне произвести фоторепортажную съемку.

В условиях репортажной работы достижение художественной выразительности кадра — дело сложное, но вполне, однако, достижимое. Здесь от фотографа требуется острая наблюдательность, умение быстро оценивать ситуацию глазами художника, быстрая реакция на особо характерные и интересные моменты в происходящих событиях (найти оригинальную точку съемки, световое и линейное построение кадра, с тем чтобы суметь показать главное, типичное в данном событии).

Настоящим бичом фоторепортажа, как это ни прискорбно, нередко являются укоренившиеся шаблонные приемы, которые глушат правдивость и красочность нашей многогранной жизни. Есть немало примеров, когда механическое подражание работам мастеров советской фотографии приводит к весьма нежелательным результатам.

Многие, вероятно, помнят колоритный фотопортрет Стаханова с отбойным молотком на плече, выразительно трактующий о свершенном им трудовом подвиге. Но что произошло дальше? Этот снимок для многих фотографов превратился в некий эталон, которым они и поныне нередко пользуются при съемках шахтеров-новаторов.

Я не знаю, кому принадлежит приоритет фотографии девушки-электросварщицы с приподнятым защитным щитком, из-под которого выглядывает улыбающееся лицо. Вообще говоря, этот снимок эффектный, но вся беда в том, что эта композиция превратилась в штамп. Только за последнее время мне довелось насчитать в различных газетах и журналах 17 аналогичных снимков. За редким исключением, телятниц принято фотографировать в обнимку с теленком (демонстрация любви к животным). Участь большинства передовых свинарок — позируя перед объективом фотоаппарата, держать в руках надрывно визжащего поросенка.

Таких примеров можно привести сколько угодно.

Оригинальные, технически хорошо выполненные портреты знатных людей в производственных условиях представляют несомненный интерес, но ограничивать портретный жанр только рамками производства — значит скатиться к примитиву. Наша Родина — страна неограниченных возможностей. Нередки случаи, когда свинарка или комбайнер оказываются не только передовыми тружениками сельского хозяйства, но и студентами заочных вузов или государственными деятелями. Наши шахтеры, композиторы, трактористы, художники, каменщики, трудящиеся иных профессий — это прежде всего живые люди, различные по характеру, индивидуальным наклонностям, по проявлению себя в общественной жизни. Поэтому стандартизация образов неизбежно приводит к их искажению.

Яркими образцами тождества портретов с внутренним духовным содержанием оригинала могут служить работы мастеров фотографии А. Родченко — портрет В. Маяковского (журнал «Советское фото» № 4, 1957 г.) и М. Наппельбаума — портрет С. Есенина (журнал «Огонек» № 13, 1957 г.). На первый взгляд у Маяковского и Есенина много общего: во-первых, они — поэты; во-вторых — современники и, наконец, оба рожденные Революцией. Но первый — поэт-трибун, второй — певец-лирик. Именно эти их индивидуальные особенности выпукло, с чувством глубокого художественного такта, мастерски подчеркнуты на этих портретах. Попытайтесь мысленно представить себе Маяковского, снятого в позе Есенина, а Есенина — в позе Маяковского, и вы тотчас же убедитесь, что образы потускнеют и потеряют свое художественное «звучание», наступит то, что принято называть фальшью.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



У окна читального зала. Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 90 ед. ГОСТа; дневной свет с подсветкой фотолампой 250 вт; 1/30 сек.

Фото С. Даниленко
(г. Первоуральск)

Несколько слов о фоторепортаже на колхозные темы. Разработкой колхозных сюжетов у нас занимаются очень многие, но тем не менее значительное число снимков не отображает сложных явлений, происходящих в деревне, находящейся ныне в полосе небывалого подъема, а подчас подменяет реальное, живое никому не нужным «пейзанством».

Типичным примером такой «подмалевки» может служить довольно часто встречающийся сюжет — «В семье зажиточного колхозника» или, в зависимости от обстановки, «Праздник в семье колхозника».

Семья колхозника (имя рек) в полном составе, иной раз в неестественных позах, восседает вокруг стола, накрытого скатертью; на середине стола, как обязательный атрибут, устанавливается ваза с фруктами, сбоку — бутылки с вином, (иногда коробки с конфетами); если стол достаточно велик и на нем умещается самовар, ставится и самовар; если удается раздобыть гармонь, то ее непременно дадут в руки комунибудь из сидящих на переднем плане. Затем подобная «композиция» усиливается тем, что свободные участки поля зрения объектива заполняются декорацией из предметов, «характеризующих» зажиточность.

Спрашивается, кому нужна такая пошлятина? Ведь для того, чтобы показать богатую тематику колхозной жизни со всеми ее достоинствами и недостатками, надо знать, надо чувствовать сердцем эту жизнь,— тогда не понадобится тащить на фотосъемку вазу и бутылки с вином; эти атрибуты «достатка» (по выражению военных,— подручные средства) с успехом заменят миски с пельменями и кувшин хмельной домашней браги.

Теперь у многих наших колхозников есть свои собственные автомашины, и трехрядной гармошкой, пожалуй, вряд ли кого удивишь.

В чем же заключается правда и художественность фоторепортажа?

Взгляните на фотографию А. Шайхета, помещенную в «Советском фото» № 4 за 1957 год: в глухой деревушке зажглась

«лампочка Ильича». Снимок внешне, композиционно прост, но вместе с тем он повествует нам о величайшем событии — о возвещенной Лениным заре электрификации, открывшей новую страницу в истории первого в мире социалистического государства.

Простота композиции этого снимка только кажущаяся. В действительности это сложный художественный прием — небольшим по выразительности штрихом не только раскрыть глубину содержания, но и подчеркнуть главное.

Мне кажется, что выделять художественную фотографию как некий своеобразный жанр — значит вносить путаницу в понятие «фотографическое искусство». Ведь художественная фотография отличается от фотографии-примитива не только эстетической стороной исполнения, но и богатством содержания. Чем содержательнее и социально значительнее сюжет, тем бóльшую ценность приобретает то или иное произведение фотографического искусства.

Художественность исполнения — это только средство эмоционального воздействия. Работы известного мастера художественного портрета М. Наппельбаума привлекают внимание зрителей не только высокой техникой исполнения, а главным образом своим содержанием. На фотопортретах художника запечатлены выдающиеся руководители Коммунистической партии и Советского государства, известные всему миру деятели науки, культуры и искусства.

Наш народ любит фотографию прежде всего за ее изобразительную достоверность. Если в живописи нас вполне удовлетворит под художественным полотном подпись: «Портрет незнакомки», то для художественной портретной фотографии такая «общая» подпись кажется мне неправомерной, потому что фотограф запечатлел определенную, известную ему натуру. В живописи же «Портрет незнакомки» мог возникнуть в результате синтеза многих натур, то есть черты лица срисованы с одной, глаза и волосы написаны с другой, а фигура воспроизведена с третьей. Поэтому «безадресные» фотопортреты, как бы талантливо исполнены они ни были, теряют, на мой взгляд, свой общественно познавательный смысл, становятся просто неинтересными.

Обратите внимание на портреты: Н. Прозоровского — «Женский портрет» («Советское фото» № 3, 1957 г.) или Б. Уткина — «Колхозница» (в том же номере журнала). Таких произведений бывает очень много. Кто они такие? Чем интересны их образы?

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Тихо! Идет операция. Камера «Зоркий»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 4; пленка 90 ед. ГОСТа; дневной свет с подсветкой импульсной лампой; 1/25 сек.

Фото И. Коростелева (г. Львов)

Ведь в портрет «Колхозница» можно поверить только тогда, если автор назовет ее фамилию и укажет, из какого она колхоза; в противном случае так называемая художественность превратится в самоцель, что для фотографии как для искусства чуждо.

Другое дело, если фотограф создаст в художественном исполнении собирательные этнографические или профессионально типичные образы, которые имеют большой познавательный смысл. Примером таких произведений могут служить фотографии, опубликованные в № 3 и № 5 «Советского фото» за 1957 год. В первом из них помещена работа И. Шагина «Портрет китайской актрисы», а во втором — фоторабота Ю. Трушина «Охотник-оленевод».

Однажды мои номера журнала «Советское фото» попали в руки одному немудрящему пареньку. Рассматривая их, он обратил внимание на художественную фотографию М. Озерского «На террасе» (№ 4, 1957 г.).

— А кто этот дяденька, что сидит в кресле? — спросил он и, не получив удовлетворительного ответа, глубокомысленно заметил:

— Не иначе как проворовавшийся завмаг. Ну, ничего, его еще сцапают.

Ассоциация у этого паренька появилась довольно-таки странная, но ему можно простить. Ведь он не искушен в таких, например, тонкостях, как искусство для искусства. Я знавал одного инженера, писавшего популярные брошюры на технические темы. Так он обычно перед окончательной редакцией наиболее сложных глав зачитывал их своей матери, исходя из тех соображений, что уж если она поймет, то те, кому они предназначены, и подавно в них разберутся.

Я хочу этим сказать, что снимки во всех жанрах фотоискусства должны быть не только художественно исполнены, четко осмыслены, правдивы, но и поняты теми, для кого они предназначены, а предназначены они в нашей стране для народа.

В общей тематике фотографического искусства большое место занимает пейзажный жанр, который имеет важное познавательное значение, так как знакомит нас с природным богатством нашей Родины. Вот где поистине широкий простор для творчества вдумчивого художника! Для этого надо чувствовать поэзию природы, как чувствовал ее Пришвин, знать русский лес, как Шишкин, и видеть море глазами Айвазовского.

Пользуясь сравнительным методом в изложении своих мыслей, я и в данном случае хочу сослаться на некоторые примеры. В журнале «Советское фото» № 4 (1957) опубликована серия пейзажных работ В. Молчанова, иллюстрирующих его статью «Образы природы». Судя по фотографиям (да и по статье), можно с уверенностью сказать, что автор понимает и любит природу: каждое из его содержательных по замыслу

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



В морозный день. Камера «Киев»; «Юпитер-6», 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; пленка типа «А»; январь, 14 час.; 1/125 сек.

Фото Б. Котова (г. Москва)

произведений отличается высоким художественным вкусом.

В том же номере журнала на черно-белой вкладке помещена фотография Ф. Акимова «Зеленый гай». Да простит меня т. Акимов за откровенность — вряд ли кто ему поверит, что на снимке изображен «Зеленый гай». Мне лично этот снимок рисуется следующим образом: на берегу пруда или речки растут два дуба, где-то поблизости расположена школа; об этом красноречиво свидетельствует позирующая школьница, именно позирующая, так как девочка ее возраста, идущая в школу или возвращающаяся домой, к тому же обремененная портфелем, набитым книгами, и пальтишком, перекинутым через руку, вряд ли станет любоваться красотами природы. Нет, т. Акимов, это не «Зеленый гай», это, мягко выражаясь, искажение истины.

Богата природа нашей страны, и с благодарностью отнесется народ к тем энтузиастам фотографам, которые смогут в иллюстрированных изданиях, специальных альбомах или даже на отдельных фотооткрытках средствами подлинно художественной фотографии показать ее чарующие красоты.

Когда мы утверждаем в фотографии принцип социалистического реализма, это отнюдь не означает, что следует отказаться от фотографирования цветов, натюрмортов, этюдов и т. п. Все это расширяет кругозор человека и влияет на эстетическую сторону жизни. Все жанры фотографического искусства хороши, если они идейно служат народу, воспитывают в нем любовь к красоте, к прекрасному.

Искусство фотографии заключается в показе только реального мира, поэтому всевозможные формалистические выкрутасы, режиссерские переигрывания обычно снижают достоинства, которые кроются в специфических возможностях фотографического искусства. Эту непреложную истину должны знать не только начинающие фотолюбители, но помнить и мастера отечественной фотографии, призванные на примерах своих лучших работ воспитывать свою смену.

г. Южно-Сахалинск

Александр ГАТОВ



По чести
Безо всякой лести
Доказывает фотообъектив:
— Не очень ты, мой друг, красив...
Сержусь ли на портрет?
Портрет великолепен,
Он — техники и вкуса торжество.
Черты характера, их существо
Он выявил, что твой Крамской и
Репин.
А, как известно, подлинный творец,
Художник фото в том числе,—
Не льстец.
Всё так, но признаюсь:
Для моего лица
Я предпочту фотографа-льстеца.



Е. ДОН

Весенний сев в Казахстане

Камера «Икофлекс»; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 11; светофильтр ЖС-17; пленка 90 ед. ГОСТа; апрель, 11 час; 1/100 сек.

КОРНИ РЕМЕСЛЕННОГО ФОТОГРАФИЗМА

П. БЫЧКОВ,
наш
специальный корреспондент

I

Мы разговаривали в тесной, полутемной, неприбранной комнате фотокорреспондентов «Бакинского рабочего», до предела загроможденной всевозможными вещами и, может быть, еще поэтому казавшейся такой неудобной и неуютной. Здесь было все, начиная от картотеки с контрольными отпечатками и кончая готовыми, «на выбор» снимками для газет и витрин в кинотеатрах.

На письменном столе в беспорядке лежало множество копий фотографий, опубликованных в газете. Сбоку над столом красовался мастерски увеличенный портрет восьмилетнего мальчика — сына фотокорреспондента С. Кулишова. Это лучше всего свидетельствовало, что любящий отец проводил на работе куда больше времени, чем дома. Слева висели два брезентовых полотнища. Они затемняли вход в еще более тесные кабинки — лаборатории.

В редакции, видимо, не так-то внимательно заботятся об удобствах своих фотокорреспондентов. Об этом можно было догадаться еще и потому, что за стеной время от времени по сточным трубам громко журчала вода.

С годами привыкший к такой нерасполагающей к творчеству обстановке С. Кулишов рассказывал в присутствии своих собратьев по профессии отнюдь не о веселых вещах. Он говорил о том, что ему приходится работать как ремесленнику, что настоящее творчество — дело для него почти недосягаемое, что в силу ряда причин и у него и у его коллеги В. Калинина в снимках преобладают трафарет, серость и скука.

— И что тут удивительного? — слышалось в оправдание.— Повышать свое профессиональное мастерство, творчески учиться негде, а главное, некогда. Верите ли, нет совершенно времени почитать книгу, послушать интересную радиопередачу, побывать на лекции, в театре, на концерте. И, хотя насущными вопросами творческой работы многие фотокорреспонденты интересуются всерьез, разбираются они в этих вопросах дилетантски, поверхностно, по случайно прочитанным статьям в газетах и журналах...

— Художники,— с чувством говорил С. Кулишов,— правильно рассуждали на своем съезде о ремесленном фотографизме. Я понимаю их. Они выступали, прежде всего, против бесстрастного отношения к жизни...

— И бездумного подхода к теме,— добавил Ф. Кушнеров, фотокорреспондент газеты «Коммунист».

Кто-то из собравшихся тут же заметил:

— В картинах часто отображалось случайное, а не типичное.

— Мне понятно,— продолжал между тем С. Кулишов,— почему в живописи стали появляться натуралистические произведения — картины, в которых нет ни обобщений, ни художественной правды. А у нас, у фотографов, вы думаете, нет такого же ремесленного фотографизма? Сколько угодно. У нас его, может, еще больше. Хотя бы потому, что мы выступаем перед народом чаще, чем художники.

Он взял комплект «Бакинского рабочего» и начал листать его:

— Вот смотрите — портреты знатных хлопкоробов. Они печатаются у нас почти в каждом номере. Мы с Калининым снимали их и сегодня, и вчера, и неделю назад. Вот эти снимки мои, а вот эти— Калинина. А чем они отличаются один от другого? Ничем. Однообразие страшное, сам понимаю. Но что я могу сделать, если редакция требует от меня портретные снимки ежедневно? Мне даже подумать некогда, чтобы найти что-то новое...

Все внимательно слушали С. Кулишова. Соглашаясь с ним, многие одобрительно кивали головами, как бы подтверждая, что он выражает и их мысли, высказывает именно то, что давным-давно у всех наболело.

Рядом со мной сидел фотокорреспондент М. Фришман — человек с большим опытом, не раз исколесивший республику вдоль и поперек.

— Как видите,— сказал он мне,— не только в Москве, а и у нас давно уже ведутся разговоры о судьбах фоторепортажа, о направлениях в художественной фотографии.— Грустно улыбнувшись, он добавил: — Только разговоры эти без конца, без результата.— Он немного подумал и продолжил: — Все высказываются против постановок, против режиссуры, против «спектаклей». И все снимают, однако, именно так, как не надо снимать. Делают то, что сами осуждают.

— А почему так? — поинтересовался я.

— Много к тому причин,— тяжело вздохнул Ф. Кушнеров.— Вот хорошенько познакомитесь с нашей работой, поживете у нас, тогда и узнаете...

Я решил послушаться этого совета и немного задержаться в Баку. И теперь об этом нисколько не жалею. Я убедился, что М. Фришман был прав, что, действительно, в условиях Баку ремесленный фотографизм в творчестве фотокорреспондентов имеет свои причины.

II

Утром у меня должен был быть разговор с заместителем министра культуры Азербайджанской ССР тов. Назаровым. Меня интересовала тогда подготовка к республиканской и всесоюзной выставкам художественной фотографии. Тов. Назаров был председателем выставочного комитета в республике, поэтому я к нему и обратился.

Однако разговор у нас не состоялся. Сославшись на плохое самочувствие, тов. Назаров посоветовал мне поговорить со своим заместителем по вопросам фотографической выставки в Управлении искусств.

— Там, безусловно, в курсе,— отрекомендовал его тов. Назаров.

В Управлении искусств начали с того, что показали мне пухлую папку с приказами, газетными вырезками и различной перепиской.

— Видите, все есть — приказ министра, выставочный комитет, объявления в газетах. План выставки есть. А фотографий нет...

— Почему?

— Не хотят, очевидно. Никто ничего не несет нам. Думаю, что выставка у нас не состоится.

— А кто должен практически осуществлять намеченный план выставки? — спросил я.

На этот вопрос ответа не последовало.

...Вечером я вновь увиделся с Ф. Кушнеровым и С. Кулишовым. Они были членами выставочного комитета.

— Вы что, действительно не хотите участвовать в выставке?

— Какое там! Мы бы хотели. Только у нас уже кое-какой «опыт» на этот счет имеется.

И они рассказали, как осуществлялась республиканская выставка в 1955 году.

Мысль об организации этой выставки подали фотографам в ЦК Коммунистической партии Азербайджана. Фоторепортеры пришли тогда в ЦК, чтобы побеседовать о развитии фотографии в республике. Были при этом высказаны и жалобы, что никто с фотографами не считается, никто не хочет им помочь, что разобщенность не способствует их творчеству. В ответ им законно сказали:

— А не думаете ли вы, товарищи, что прежде чем об этом говорить серьезно, вам следовало бы показать свои работы, например, на выставке, чтобы судить, на что вы способны.

И вот фотографы взялись за дело. Трудно было достать хорошую фотобумагу, паспарту для снимков. Огромные усилия потребовались и для того, чтобы убедить директора искусствоведческого музея отвести хотя бы уголок для фотографической выставки, поскольку художественная фотография — это искусство. Фотографы изрядно тогда потратились на материалы. Им самим приходилось развешивать свои работы на стенах выставочного помещения. Они сами писали афиши и расклеивали их по городу, в фотографических магазинах. Словом, трудов было потрачено много. И все это проходило без какого бы то ни было содействия со стороны тех организаций, которым ведать надлежит такого рода работой. Республиканское Министерство культуры, например, только наблюдало со стороны за устройством этой выставки. А результат? Результат был самый плачевный. Беспомощно, кустарно рекламировавшаяся выставка не привлекла к себе большого внимания зрителей. К стыду редакторов, о выставке не было сказано ни слова в республиканских газетах и журналах. 250 фотографических работ, видимо, не произвели никакого впечатления на местных журналистов, хотя, скажем прямо, среди этих работ было немало достойных внимания.

Немудрено, что скептики и противники художественной фотографии как искусства говорили потом не без злорадства:

— Ну и самодеятельность!

С тех пор прошло два года.

— И вы думаете, что у нас что-либо изменилось? — закончил свой рассказ С. Кулишов.— Уверяю вас — нет. Еще хуже стало. В Баку по-прежнему никто не обращает внимания на фотографию. Ну, а теперь вы, конечно, поймете, кому же охота еще раз так выставляться?

Позднее стало известно, что республиканская фотовыставка, посвященная сорокалетию Великого Октября, в Азербайджане не состоялась. Мало того, никто из азербайджанских фотографов не принял участия и во Всесоюзной выставке.

III

Как-то вечером в редакции «Бакинского рабочего» собрались члены республиканского выставочного комитета и фотографы. Пришло человек сорок. Предварительно все условились, что вечер будет посвящен просмотру работ для республиканской выставки художественной фотографии.

Вот в этот вечер со всей очевидностью и обнаружилось, что художественной фотографией, действительно творческой работой, никто из фотокорреспондентов всерьез не занимается.

Люди показывали свои старые снимки, экспонировавшиеся на выставке 1955 года. Новых фотографий почти не было.

— Какая тут художественная фотография! — откровенничали фоторепортеры бакинских газет.— По горло заняты, подумать некогда, где уж тут заниматься для души. У каждого семья. Так что вся наша жизнь — в газете...

Действительно, как я вскоре это увидел, обстановка, условия деятельности фоторепортеров в газетах вовсе не способствовали их творческому росту.

— Низкий культурный уровень фоторепортеров — вот в чем еще беда. В нашей отсталости,— как потом говорили фотокорреспонденты,— заключается другая причина живучести ремесленного фотографизма.

По уже сложившейся — увы, дурной! — традиции каждый фоторепортер в Баку живет замкнуто, оберегая свои творческие «секреты». Здесь нет настоящей творческой жизни. Наоборот, каждый старается скрыть от другого свои намерения, чтобы — упаси, боже! — товарищ не опередил его. Эти взаимоотношения сохранились у бакинских фотографов как наследие старого прошлого. Заботясь подчас больше всего о материальной стороне, многие из них забывают о существе своей работы.

И вот, когда человеку, по его признанию, «некогда думать», когда он свою работу рассматривает не как творчество, а как ремесло, он поневоле начинает искать наилегчайшие дороги, даже если они достойны осуждения.

Появляются так называемые «исторические», прочно облюбованные точки съемки, с которых обычно фотографируют все местные и даже приезжие корреспонденты. Фотографы ходят друг за другом по одному следу, так сказать нога в ногу. В стремлении подражать (это легче, чем искать самому) некоторые фотокорреспонденты заимствуют темы, сюжеты, позы, композиционные приемы не только у земляков, но и в других газетах.

Хлопок, как известно, растет и в Узбекистане и в Азербайджанской ССР. В Узбекистане хлопкоробов фотографирует С. Бессонов, в Азербайджане — В. Калинин. Далеко Баку от Ташкента. А вот снимки, изображающие передовиков хлопкоробов, напечатанные в азербайджанской и узбекской газетах, похожи друг на друга как две капли воды, хотя фотографировались, конечно, разные люди.

М. Фришман работает в Баку, Н. Капелюш — в Горьком. Но как похожи иногда снимки М. Фришмана на публиковавшиеся фотографии горьковчанина!

Таких примеров можно привести немало.

— Нам не у кого учиться,— говорили мне азербайджанские фотокорреспонденты.

И должен признаться, я не мог им возражать, когда они приводили в доказательство очень убедительные примеры.

— Приезжает в Баку один московский фотокорреспондент. Снимает очерк о телевидении. Он работает, а мы за него краснеем: сплошная инсценировка...

IV

Фоторепортеры бакинских газет много рассказывали об условиях своей работы в редакциях, а также о вкусах стоящих над ними работников, мешающих проявлять инициативу, развивать творческие способности.

— Нам приходится угождать вкусу редактора,— жаловались фотокорреспонденты.

Оказывается, в Баку установлены этакие неписаные правила, по которым оценивается пригодность снимка для печати. Нельзя, например, снимать группу, если в ней имеется хотя бы один человек, стоящий спиной к объективу. Такой снимок, пусть он и правдив, не увидит света. Портрет надо снимать только «в лоб», как на паспорт, «чтобы два уха видно было».

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Портрет девочки. Камера «Практифлекс»; «Тессар», 1 : 2,8/50 мм; диафрагма 2,8; три лампы по 150 вт; 1/25 сек.

Фото А. Соловьева (г. Магадан)

— Это же слепой,— говорит обычно редактор, рассматривая портрет человека, читающего газету.— Глаза у него должны быть обязательно открыты.

Часто иные редакционные работники отвергают годные и одобрительно относятся к шаблонным снимкам. При этом они рассуждают: «Вижу, что штамп, зато здесь все на месте и никто, значит, ничего не скажет».

Фоторепортеры же, находясь на съемке, тоже рассуждают: «Я бы и проявил инициативу, но это значит, что мне надо поработать, а снимок, чего доброго, не пойдет в газету. Уж лучше я сниму без хлопот. И работы меньше и снимок наверняка напечатают».

Получается, как мы видим, все наоборот.

— Между нами говоря,— улыбается С. Кулипов,— нам легче организовать съемку, чем ожидать то или иное событие. Ведь редакция каждый день требует от меня пять-шесть снимков. Вот те же хлопкоробы. Снял бы их по-своему, но для этого требуется время, а его нет. Ну и снимаешь скрепя сердце, как придется. Позы одни и те же. Редакция требует такие фотографии и берет их охотно. Пока мы снимаем как хочет редакция.

...Кстати, о том, как снимки оплачиваются.

В Баку расценки на фотографии снижались несколько раз. Сейчас одноколонный снимок оплачивается примерно по 15—20 рублей, а то и меньше.

Ограничивая гонорарные расходы, редакторы тем самым заставили своих фоторепортеров работать более интенсивно. И так как никто не подумал о привлечении актива из фотолюбителей, то фотокорреспонденты, не желая терять заработка, стали давать не один и не два, а пять-шесть снимков в номер. Стоит ли говорить, что качество фотографий после этого еще более ухудшилось?

Приведу такой пример. В конце февраля прошлого года в «Бакинском рабочем» был помещен отчет о республиканском совещании передовиков сельского хозяйства. Он занял более трех полос в двух номерах. Речи участников совещания были иллюстрированы портретами выступавших. Газета напечатала 22 фотографии. И все они были сделаны с одной точки. Фотограф даже не затруднил себя перейти в другую сторону от трибуны. Получилось унылое однообразие: все люди оказались снятыми в полупрофиль, с открытыми ртами.

Ведь вот до чего иногда доводит ремесленнический подход к работе!

V

И еще об условиях работы фотокорреспондентов.

В бакинских газетах нет отделов иллюстраций. Фотокорреспонденты здесь прикреплены к секретариатам редакций, а секретариаты просто не в силах конкретно руководить деятельностью фотокорреспондентов, которые теперь больше связаны с отделами, нежели с секретарями редакций.

Получилось так, что фотокорреспондент сейчас — это какой-то технический «довесок» к любому редакционному отделу, больше того — к любому сотруднику редакции. Это человек творчески обезличенный, потерявший самостоятельность в работе.

Фотокорреспондентом командуют все, кому не лень. Ему дается уйма заданий, порой бессмысленных, не нужных для газеты.

«Снимок без заметки — никому не нужная вещь»,— говорят, например, в «Коммунисте», в «Бакинском рабочем». Здесь почему-то считается, что снимок должен обязательно иллюстрировать литературный материал.

Так фотоинформация, по существу, утратила в этих газетах возможность выступать самостоятельно.

Не случайно поэтому, глядя на снимки в «Бакинском рабочем», читатели недоумевают: почему же фотографии так слабо отображают жизнь, почему нет ничего запоминающегося, где же, наконец, фоторепортаж — боевая фотоинформация о вчерашних событиях? Где же он, публицистический фоторепортаж?

А ларчик просто открывается: фотокорреспонденты продолжают работать в редакциях азербайджанских газет, как ремесленники. И никто им не помог до сих пор отрешиться от этого, приблизиться к настоящей творческой работе.

Думается, что наболевшие вопросы борьбы с ремесленным фотографизмом в творчестве фотокорреспондентов, вопросы об улучшении условий их работы, о повышении их творческого уровня пора поставить на повестку дня.

Большую роль должны будут сыграть в этом деле редакции печатных органов, Дома журналиста и Союз журналистов СССР, который не вправе обойти молчанием этот острейший вопрос творческого бытия фотокорреспондентов.

г. Баку



Д. ШВАРЦМАН

Портрет А. М. Горького (1933 г.). Публикуется впервые. Камера 18 × 24 см; «Тессар»; 1 : 4,5/300 мм; при дневном освещении; 1/2 сек. Других условий съемки не сохранилось.

ИНСЦЕНИРОВКА ПОД ВИДОМ РЕПОРТАЖА

В. МАРТЫНОВ

Открыв первую страницу журнала «Огонек» № 51 за декабрь 1957 года, я обратил внимание на снимок Я. Рюмкина «Эстония. Кохтла-Ярве. В семье шофера Антона Йыги родились близнецы».

Возникает вопрос: как мог такой опытный фоторепортер, каким является Я. Рюмкин, допустить подобную съемку грудных детей? Первое, что он обязан был сделать,— это взять из рук снимающего фотолюбителя импульсную лампу-вспышку, направленную на лица малышей, и посоветовать ему использовать отраженный свет этого прибора.

Любой фотограф, хотя бы немного знакомый с импульсной лампой, не позволит себе произвести вспышку в метре от лица ребенка без риска ослепить его. Надо надеяться, что фотолюбители — читатели журнала «Огонек» — при съемке детей не будут следовать дурному примеру, показанному на снимке Я. Рюмкина. В этом нет никакой необходимости. Чувствительность современных негативных материалов позволяет фотографировать при обычном комнатном освещении. В комнате же, где делал снимки Я. Рюмкин, вполне достаточно света (резкие тени на стене подтверждают это).



Эстония. Кохтла-Ярве. В семье шофера Антона Йыги родились близнецы

Фото Я. Рюмкина

Но пусть читатели этой заметки, как и читатели журнала «Огонек», не беспокоятся за малышей: даже при беглом рассматривании снимка Я. Рюмкина можно утверждать, что их зрению не угрожала опасность. Вспышки лампы не было!

Достаточно внимательно посмотреть на снимок, и легко можно убедиться, что вся эта сцена просто выдумана репортером.

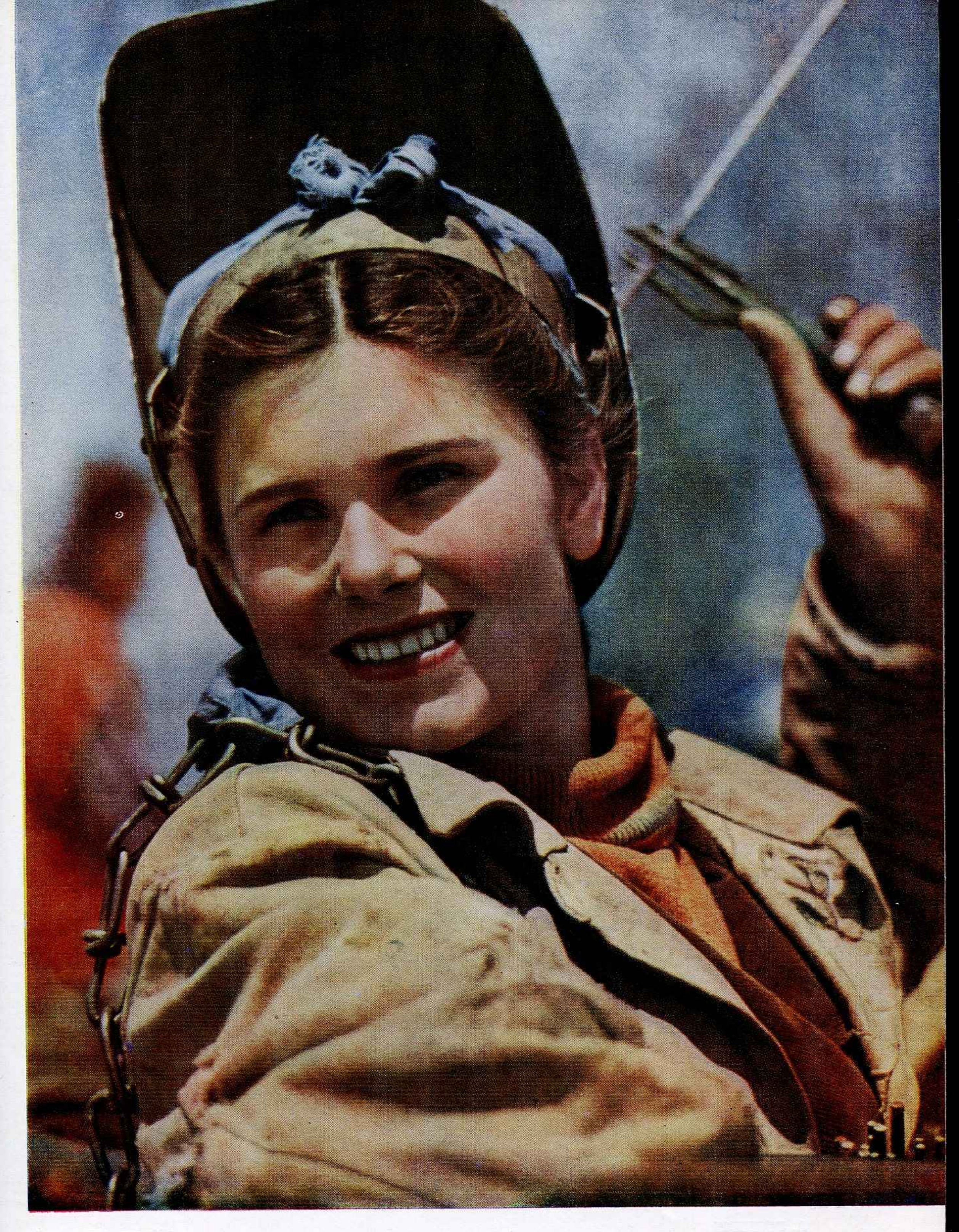
В самом деле, каким образом можно произвести снимок фотоаппаратом «Москва», да еще с импульсной лампой в придачу? Для этого, во-первых, надо навести на резкость. Но клиновой компенсатор дальномера на фотоаппарате убран. Значит, на резкость в данном случае наводки не было.

Во-вторых, спуск затвора находится с левой стороны корпуса аппарата, следовательно, необходимо выпустить «Молнию» из левой руки, чтобы нажать пальцем на кнопку. Но лампа, очевидно, не укреплена и выпустить ее из рук нельзя.

Наконец, последнее: слишком велико натяжение провода, соединяющего фотоаппарат с импульсной лампой. Объяснить это просто: очевидно, лампа «Молния» никогда и не включалась в синхроконтакт затвора, это сделано ретушером, подготавливавшим фотографию к печати. В этом нас убеждают следы ретуши у основания рефлектора лампы.

Сказано достаточно много, и нет нужды говорить о том, что вообще на таком расстоянии от объекта съемки вся группа не разместится в горизонтальном кадре аппарата.

Напрашивается вывод: снимок Я. Рюмкина — инсценировка, выданная фотокорреспондентом за репортаж.



В. ТАРАСЕВИЧ

Электросварщица

Камера 6 × 9 см; «Теле-Ксенар»; 1 : 5,5/180 мм; диафрагма 8; цветная пленка ДС 1600° ХД; май, 11 час.; 1/100 сек.



А. ШИШКИН

На утреннюю дойку

Камера «Контакс»; диафрагма 8; пленка ДС-2 1000° ХД; 1/100 сек.

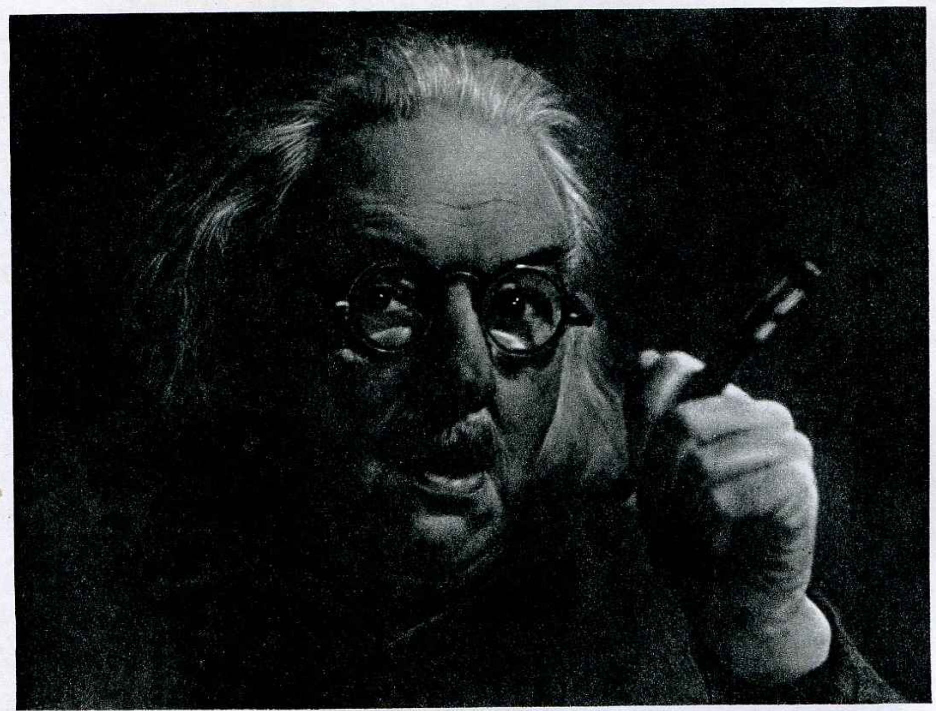


Фото 1

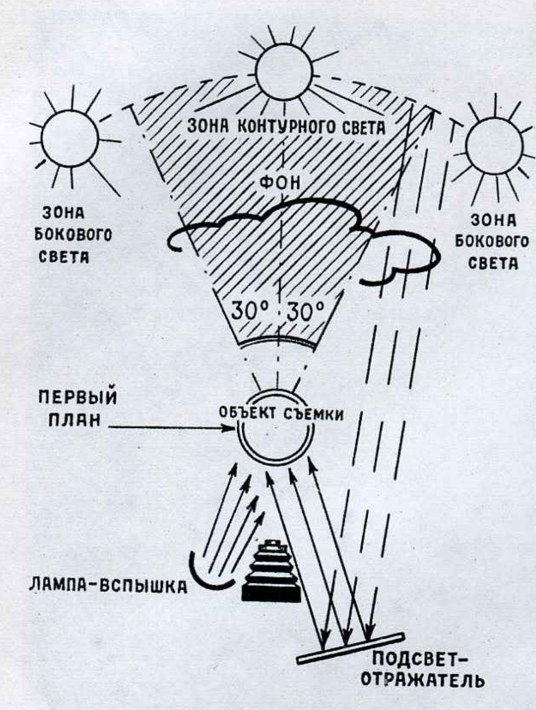
ТОНАЛЬНОСТЬ ФОТОСНИМКА

Р. ИЛЬИН

Одной из главных задач при фотографировании является умение просто, ясно и выразительно передать содержание на фотоснимке. Достижению этой цели во многом помогает тональное решение снимка. В фотографической практике очень важно уметь управлять тональностью, правильно оценивать определяющие ее факторы.

Тональностью фотоснимка мы привыкли называть степень насыщенности светом и контрастность фотографии. Так фотоснимок, имеющий большое количество темных мест и сравнительно незначительное число светлых пятен и деталей, считается выполненным в низкой или темной тональности. Наоборот, снимок, имеющий большое количество светлых мест и малые контрасты светотени, мы называем сделанным в высокой или светлой тональности. Однако эти простейшие определения не всегда дают полное представление о тональности фотоснимка. Фотографа интересует не только так называемая общая тональность фотографии, но также соотношение тональностей между отдельными ее частями — фона и первопланового, сюжетно-главного объекта, каким часто является человек, освещенных участков и теневых и т. д.

Фотограф знает, что снимок становится выразительнее, если объект на переднем плане хорошо отделяется от фона как вследствие различия тональности, так и по степени отчетливости, резкости деталей. Когда все детали на снимке изображены одинаково отчетливо,



резко и одинаковы по тону, фотография не производит хорошего впечатления, не сразу даже поймешь, что на ней изображено.

Для наилучшей выразительности снимка прежде всего важно найти нужную меру тонального обобщения деталей фона. Так, в зависимости от переднего плана и применения для съемки различных объективов фон на снимке может стать более или менее резким (наводка на резкость осуществляется по сюжетно-главной детали снимка). Этот прием создает возможность не только отделить первый план от фона, но и способствует передаче на снимке глубины, пространства.

Проблема тональности фотоснимка в целом и соотношения тональностей объекта и фона возникает не только при съемке пейзажей и портретов, но также и при событийных, репортажных съемках. Понятие «объект» означает сюжетно важную часть снимка даже в том случае, если он расположен в глубине пространства, изображенного на фотографии. Умение рационально использовать тональность в художественных и смысловых целях в немалой степени определяет уровень профессиональной культуры фотографа, его художественного вкуса.

На фото 1 и 2 изображены портреты, решенные в низкой и высокой тональностях, при тонально обобщенном фоне.

Рассмотрим теперь, какие же способы управления тональностью снимка существуют в фотографии применительно к различным сюжетным и съемочным задачам.

1. Главнейшим фактором, влияющим на тональность будущего снимка, являются тона самого объекта съемки и условия его освещения.

Совершенно ясно, что фотограф, снимая людей в темной одежде или на темном фоне, не имеет возможности получить снимок в светлой тональности. И наоборот, если мы снимаем светлый объект на светлом фоне, становится затруднительным получить изображение в низкой тональности. Однако в ряде случаев портретной или пейзажной съемки фотограф может в весьма широких пределах регулировать тональные соотношения главного объекта изображения и фона. И самым распространенным и надежным способом для достижения этого является выбор характера и направленности освещения. Так, наилучшими условиями для тонального разделения первого плана и фона, для создания на снимке иллюзии пространства является так называемое «контурное» и «боковое» освещение, когда главный источник света, создающий характерный световой рисунок, находится сзади или несколько сбоку по отношению к объекту и направлению съемки.

На схеме показаны условия освещения, при которых наилучшим образом разделяются планы изображения и выявляется пространство (см. рисунок).

При съемках по указанной схеме пространство, расстояние до предметов, удаленных в глубину от фотоаппарата, подчеркивается, а детали на фоне благодаря просвеченному воздуху смяг-



Фото 2

чаются, обобщаются тонально, скрадываются. Фон как бы бледнеет, становится менее отчетливым и резким.

На снимке «Красная площадь» (фото 3), сделанном при контурном освещении, воздух, пространство подчеркнуты.

На таком подчеркнутом дымкой фоне хорошо выделяются предметы и фигуры переднего плана. Благодаря контурному освещению они бывают окружены тонким, светящимся ореолом, контуром (отсюда название «контурное» освещение), разделяющим фигуры и предметы первого плана и фона.

При съемке с контурным освещением часто встречается необходимость дополнительной подсветки теневых поверхностей первого плана дополнительными источниками света, направленными на объект съемки (первый план) спереди — от аппарата. Для подсветки на натуре при репортажной съемке хороший результат дает применение импульсных ламп-вспышек или обыкновенных подсветок-отражателей при съемке портрета. При этом сила подсветки не должна превышать силы контурного или бокового света, которым освещен объект съемки, чтобы не лишить снимок характерности этого вида освещения. Сказанное действительно не только для съемки на натуре при естественном освещении, но и для любых съемок с искусственными источниками света в помещении.

Управление тональностью снимка и соотношениями тональностей объекта и фона возможно не только при ярко выраженном направленном, контурном или боковом освещении, но и при всех случаях съемки, когда имеется возможность выбрать такой фон (по его тону), который обеспечивает получение на снимке необходимого тонального соотношения с первым планом. Так, всегда полезно перед съемкой продумать, какой фон по тональности и по изображаемым на нем деталям наиболее соответствует задаче изображения сюжетно важного плана. В большинстве случаев при крупноплановых съемках людей можно рекомендовать выбор более спокойного, менее деталированного, менее пестрого или контрастного фона, конечно, за исключением случаев, когда перед фотографом поставлена противоположная задача.

Так, при съемке портретов в обычных домашних условиях всегда следует избегать пестроты фона, обилия на нем деталей и предметов, его пестрой или грубой фактуры и пр. В таком случае полезно использовать в качестве фона достаточно большой по размеру кусок светлой или серой материи или бумаги. При этом полезно не диафрагмировать объектив и располагать человека на возможно большем удалении от фона. Все это создает наилучшие условия для получения тональной разницы между объектом съемки и фоном и для тонального обобщения фона, которое при портретной съемке чаще всего бывает необходимым. Это наглядно подтверждается фото 4 и 5.

На фото 5 фотограф выбрал для съемки девочки спокойный сероватый фон, который не отвлекает нашего внимания от главного — портрета маленькой вышивальщицы.



Фото 3

На фото 4 при решении подобной же темы фон выбран неудачно — пестрый, загроможденный ненужными деталями, которые только затрудняют восприятие снимка, но не раскрывают его содержания.

Для тонального уравновешивания первого плана и фона вполне пригодно и рассеянное освещение, особенно при съемке на натуре в пасмурную погоду, когда в воздухе находится значительное количество влаги, водяной пыли или частичек тумана, снега и пр. В этом случае воздух, заполнивший пространство, сам становится *объектом изображения*, он отчетливо виден на снимке, что приводит к смягчению деталей фона, его естественных контрастов, то есть к его тональному обобщению.

Отсюда следует, что пасмурная погода и условия рассеянного освещения принципиально не являются неблагоприятными для съемки и могут быть успешно использованы при фотографировании. Но в таких случаях сам объект съемки должен иметь тона, контрастирующие с общей мягкой тональностью фона. Особенно важно заметить это для целей репортажной

съемки, когда соответствующие условия погоды, будучи воспроизведенными на фотографии, точно и конкретно характеризуют те условия, при которых происходило событие.

Фото 6 сделано в пасмурную погоду, при естественном тумане. Название снимка «В любую погоду...» точно характеризует его содержание. Из-за тумана хорошо разделяются по тональности первый план и фон.

Использование воздушной дымки, как в солнечную, так и в пасмурную погоду, как на натуре, так и в помещениях, дает отличные изобразительные результаты и при цветной съемке. В этом случае происходит живописное тональное обобщение, приглушение разноцветных или ярких цветных деталей на фоне, объединение их общей цветовой тональностью, что сообщает снимку иллюзию естественного колорита, значительно повышает его художественные достоинства. Отсюда ясно, что при цветной съемке, так же как и при черно-белой, не следует избегать естественной воздушной дымки и контурного или бокового освещения фотографируемого объекта.

Необходимо подчеркнуть, что передача на снимке видимого на глаз при съемке эффекта дымки или тонального смягчения фона в очень большой степени зависит от плотности полученного негатива, ввиду чего необходима достаточно высокая точность экспонирования. Так, излишне плотный негатив приводит к общей вялости изображения, а недодержанный негатив, наоборот, дает грубые контрасты, при которых тонкость тональных переходов на снимке теряется.



Фото 5

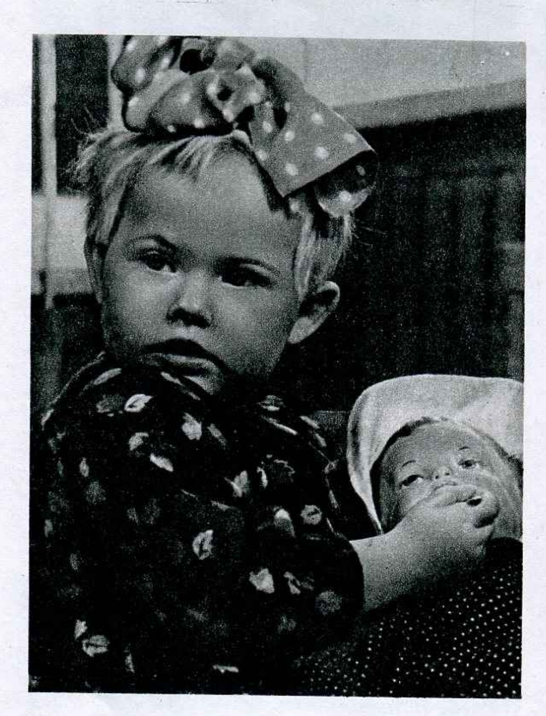


Фото 4

2. Другими факторами, влияющими на тональность фотоснимка, являются светофильтры и насадочные приспособления.

Способ изменения тональности снимка при помощи различных светофильтров широко распространен и достаточно хорошо известен каждому опытному фотографу. Здесь необходимо обратить внимание фотографов, излишне увлекающихся применением светофильтров, на то, что неправильное и неоправданное использование светофильтров может привести к разрушению тонального обобщения фона. Дело в том, что все желтые, оранжевые и красные светофильтры полностью или в значительной степени уничтожают на снимке естественную воздушную дымку, образованную в результате рассеяния лучей света в атмосфере. Это делает фон снимка грубым, резким, назойливо выступающим вперед и спорящим с главным объектом изображения. Не оказывают существенного влияния на передачу дымки лишь голубые и

желто-зеленые светофильтры малой плотности.

На фото 7 показан пример удачного использования слабого желтого светофильтра для съемки пейзажа. Притемнив светофильтром небо, фотограф получил в тональном отношении снимок очень простой, но выразительный. На тонально обобщенном фоне зимнего пейзажа хорошо «читаются» темные фигурки лыжников.

Для изменения тональных соотношений отдельных частей фотоснимка (в том числе и при цветной съемке) с успехом могут быть применены поляризационные светофильтры. О работе с поляризационными светофильтрами было рассказано в № 3 (1957) журнала «Советское фото».

Особую категорию составляют красные и инфракрасные светофильтры, которые позволяют очень сильно изменять на снимке видимые на глаз тональные соотношения деталей снимаемого объекта. Так, например, с помощью таких светофильтров можно голубое небо изобразить на снимке совершенно черным, а темную зелень — очень светлой (при съемке с инфракрасным светофильтром можно получить почти белую зелень) и пр. Работать с таким светофильтром можно только после проведения предварительных проб и в случае решения специфических изобразительных задач. Поэтому их применение очень ограничено, а в фоторепортаже вообще исключено.

Светофильтры при цветной съемке применяются очень редко, так как они окрашивают все детали снимка в цвет самого фильтра, что в большинстве случаев совершенно недопустимо. Для цветной съемки чаще всего применяются лишь оттененные (не сплошные) цветные фильтры, для изменения цвета и тональности неба и пр.

Для тонального притемнения деталей снимка получили широкое распространение нецветные (нейтрально-серые) фильтры. Работа с оттененными светофильтрами возможна только в случаях съемки с неподвижной точки преимущественно фотоаппаратом, установленным на штативе. Обязательным условием является также использование в таких случаях зеркальной фотокамеры или камеры, имеющей матовое стекло, которое необходимо для определения границ действия оттененного фильтра.

Действенным средством, позволяющим изменять тональные соотношения на снимке, являются «насадочные приспособления» — сетки и туманные насадки, о принципе работы которых было рассказано в № 10 (1957) журнала «Советское фото». Здесь следует только напомнить, что белые сетки и туманные насадки хорошо способствуют получению тональных обобщений на снимке, так как они накладывают на все детали изображения дополнительную равномерную плотность светорассеяния и могут помочь фотографу в необходимой степени уменьшить контрасты светотени на снимке (в зависимости от плотности сетки или туманной насадки).

3. Изменение тонального соотношения объекта и фона в некоторой степени может регулироваться оптической резкостью деталей первого плана и фона. Так, нерезкий, смягченный оптически фон меньше привлекает наше внимание и выглядит на снимке удаленным.



Фото 6



Фото 7

Однако мера нерезкости фона должна весьма строго регулироваться, так как чрезмерно нерезкий фон лишает снимок материальности и конкретности, делает его неестественным. Особенно неприятно выглядит на фотографии нерезкий, контрастно освещенный фон, который получается при съемке длиннофокусной оптикой. В таких случаях на фоне видны лишь бесформенные, непонятные светлые и темные пятна причудливых очертаний. Это явление совершенно недопустимо при репортажных съемках, где особенно требуется конкретность и достоверность изображаемого. Однако и в этом случае бывает полезно несколько смягчить оптическим путем резкость фона. Это придает фигурам и деталям первого плана (изображенным резко) объемность, подчеркивает пространство даже тогда, когда этому не способствуют ни естественная тональность самого объекта, ни условия его освещения.

Существует мнение о том, что в процессе позитивной печати можно значительно видоизменить тональность фотоснимка, печатая его светлее или темнее, делая его более или менее контрастным, подбирая для этого фотобумагу и режим ее химической обработки. Но это справедливо лишь отчасти. Правильно, что путем выбора бумаги и условий ее обработки можно регулировать контрастность снимка. Но никогда невозможно изменить в позитивном процессе тональные соотношения между объектом первого плана и фона. Для этого всегда необходимо помнить о возможностях управления тональностью снимка в процессе подготовки и проведения съемки.

ПРИМЕЧАНИЕ.

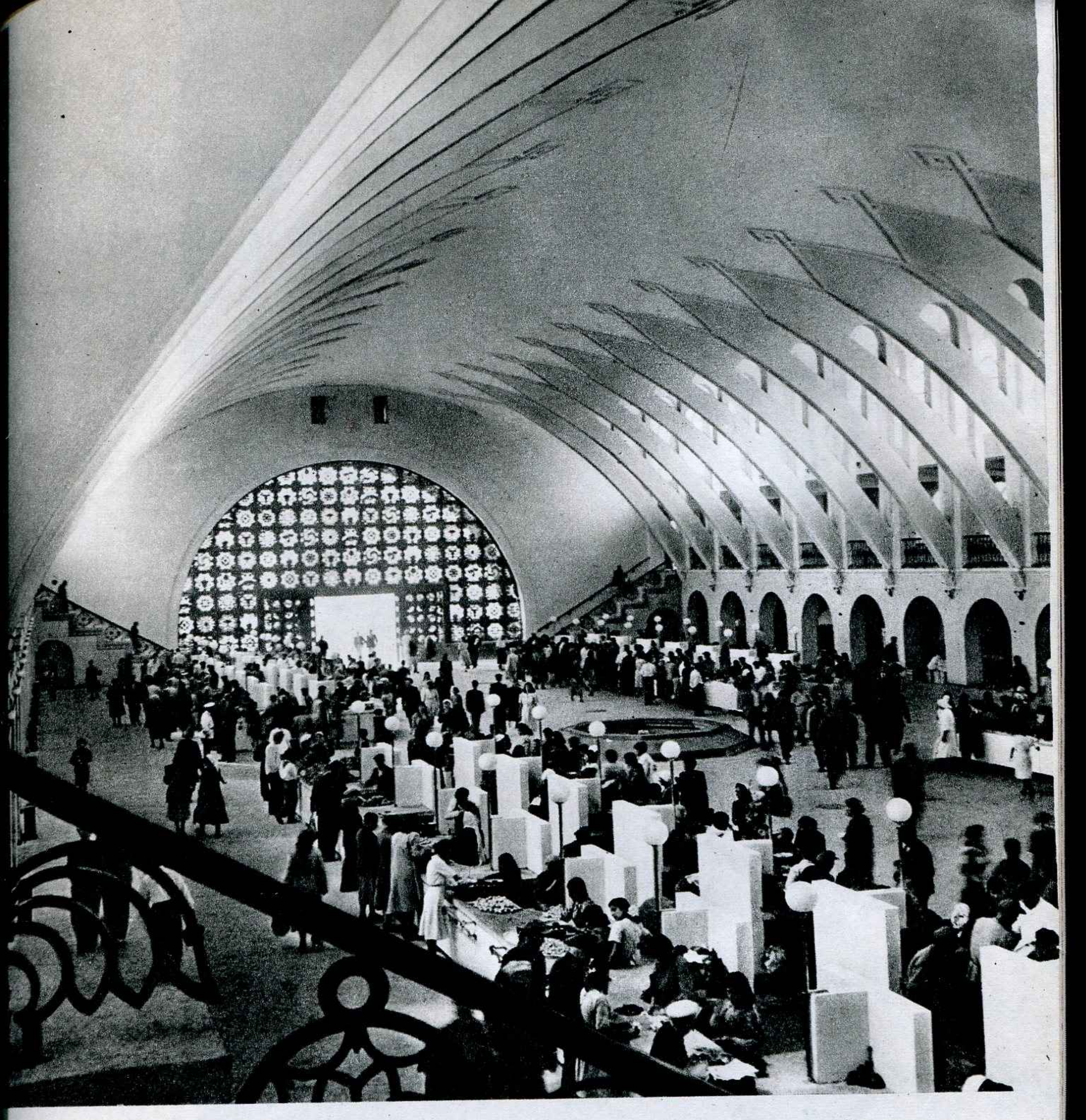
В качестве иллюстраций к статье Р. Ильина использованы поступившие в редакцию журнала «Советское фото» снимки читателей:

В. Степанова (г. Москва). *Портрет.*
Камера «Киев-III»; «Юпитер-9», 1 : 2/85 мм; диафрагма 4; пленка АМ-1; $^1/_{125}$ сек. (фото 2).

Ю. Крюгера (г. Москва). *Красная площадь.*
Камера «Смена-2»; Т-22, 1 : 4,5/40 мм; диафрагма 8; пленка 90 ед. ГОСТа; декабрь, 11 часов; $^1/_{25}$ сек. (фото 3).

Е. Курпана (г. Саратов). *Совсем как мама.*
Камера «Киев»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; пленка А-2; слабый дневной свет, подсветка тремя лампами: 300 вт, 150 вт, 100 вт; $^1/_{25}$ сек. (фото 4).

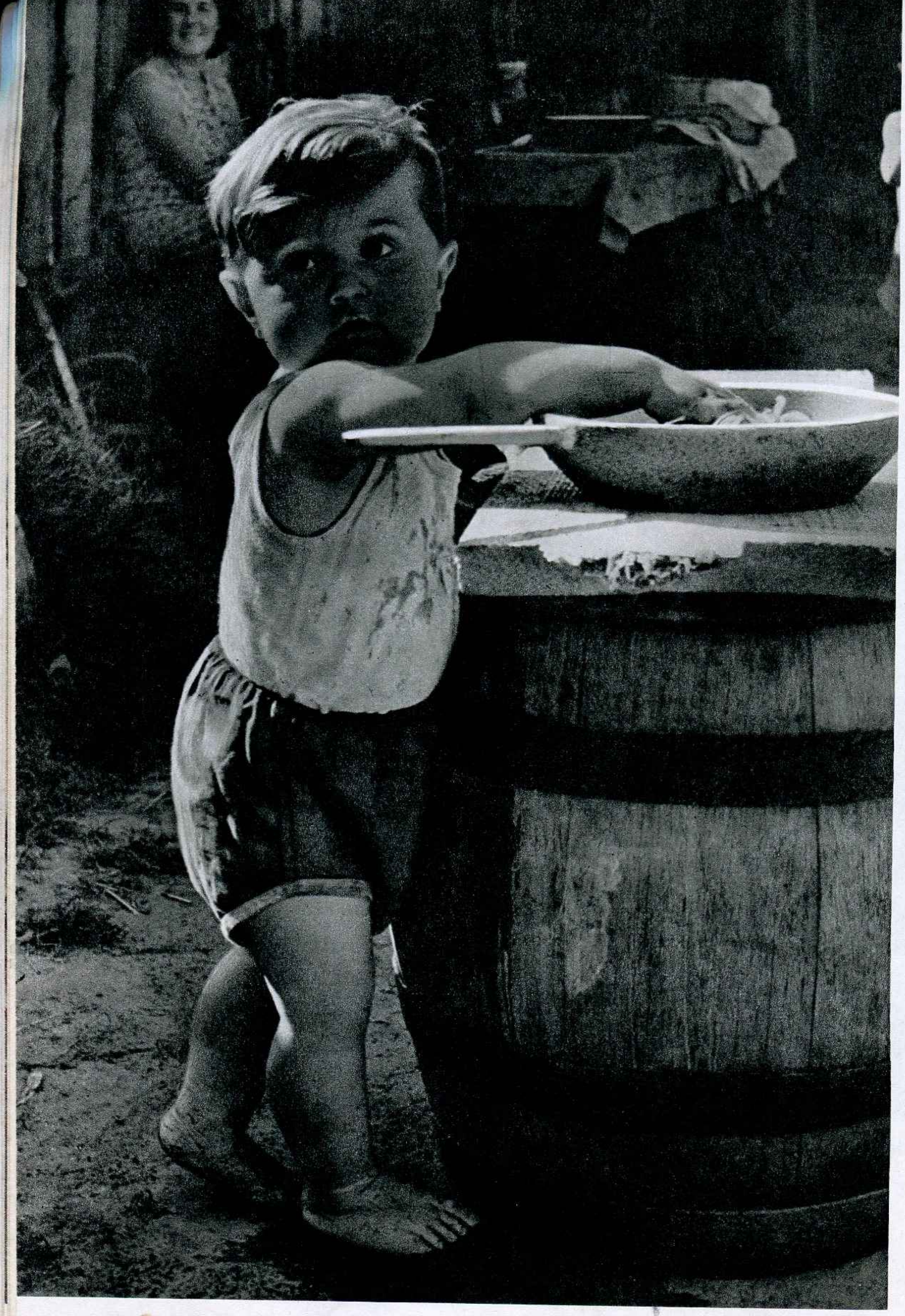
С. Зимарькова (г. Луги, Ленинградской обл.). *В любую погоду...*
Камера «ФЭД-2»; «Индустар-26»; 1 : 2,8/50 мм; диафрагма 4; пленка 45 ед. ГОСТа; сентябрь, 8 часов; $^1/_{25}$ сек. (фото 6).



Ю. ЧЕРНЫШОВ

Колхозный рынок в Ереване

Камера «Роллейфлекс»; 1 : 3,5/85 мм; диафрагма 3,5; пленка изопанхром 17 ДИН; съемка производилась при дневном свете; 1/25 сек.



Фотолюбитель Марина КУЛАГИНА

Остатки — сладки!

Камера «Зоркий-3»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм, диафрагма 8; пленка 35 ед. ГОСТа; 1/50 сек.

РАЦИОНАЛЬНОЕ ДИАФРАГМИРОВАНИЕ ОБЪЕКТИВА

А. ЯРИНОВСКАЯ

Для получения характеристики работы фотографического объектива существует два способа испытаний на разрешающую силу: оптический и фотографический.

В первом случае рассматривается оптическое изображение специального тестобъекта (миры), полученного при помощи коллиматора и испытываемого объектива (коллиматор — оптический прибор, имитирующий бесконечность в лабораторных условиях). Изучаемое изображение в этом случае находится в воздухе.

Разрешающую силу, полученную при указанном выше способе испытания, можно назвать «оптической» разрешающей силой. Этой величиной чаще пользуются в тех случаях, когда нужно сравнить по качеству технического изготовления объективы с одинаковыми расчетными характеристиками. Она не характеризует итог работы объектива — фотографическое изображение.

Во втором случае рассматривают фотографическое изображение миры, полученное с помощью испытываемого объектива на фотографической эмульсии. Съемка проводится на реальных дистанциях. Эта величина служит условной характеристикой работы фотографического объектива и включается в его паспорт.

Для того чтобы разделить понятие о фотографической и оптической разрешающих силах, принято считать, что разрешающая сила связана с понятием об оптическом изображении, а разрешающая способность относится к фотографическому изображению. И та и другая величины имеют одну и ту же размерность, а именно число линий на миллиметр.

Разрешающую силу идеального объектива можно рассчитать по известной формуле, выведенной на основании законов дифракции, и исходя из предположения, что объектив не имеет аберраций.

Эта формула имеет вид:

$$N = \frac{1800}{K},$$

где N — разрешающая сила в линиях на миллиметр,

K — знаменатель относительного отверстия.

Из этой формулы следует, что, чем больше относительное отверстие объектива, тем выше его разрешающая сила.

Это же положение остается справедливым и для реального объектива, когда речь идет об оценке его оптического изображения.

Правда, из-за наличия остаточных аберраций разрешающая сила такого объектива несколько ниже расчетной, но так или иначе подчиняется указанной выше зависимости.

Совсем другое происходит, когда речь идет о разрешающей способности, то есть когда в построении изображения кроме объектива принимает участие фотографическая эмульсия.

Во-первых, разрешающая способность значительно ниже разрешающей силы, так как максимум первой ограничен возможностями фотографической эмульсии.

Во-вторых, при сложном взаимодействии объектива и фотографической эмульсии диафрагмирование, наоборот, вызывает увеличение разрешающей способности.

В таблице 1 приводятся величины расчетной и измеренной разрешающих сил, изменяющихся с диафрагмированием объектива, а также разреша-

Таблица 1

Относительные отверстия	Разрешающая сила для центра поля в лин/мм		Разрешающая способность для центра поля в лин/мм
	расчетная	измеренная	измеренная
1:1,5	1200	1001	32
1:2	900	850	39
1:2,8	644	638	46
1:4	450	449	50
1:5,6	322	316	60
1:8	225	225	60
1:11	164	158	53
1:16	112	110	49
1:22	81	80	45

ющая способность одного и того же объектива — «Юпитер-3», $F = 50$ мм, 1 : 4,5.

Фотографические данные получены на черно-белой пленке типа АМ для центра кадра.

Из таблицы 1 видно, что расчетная и измеренная разрешающие силы, во-первых, начиная с диафрагмы 1 : 2,8 очень близки по величине, во-вторых, при диафрагмировании объектива обе уменьшаются (разрешающая способность, наоборот, увеличивается до некоторого максимума при диафрагме 1 : 8, а затем падает).

В таблице 2 приводятся данные, показывающие влияние диафрагмирования на величину разрешающей способности для некоторых, наиболее употребляемых типов фотографических объективов.

Таким образом, современные светосильные фотообъективы дают наилучшие результаты по разрешающей способности при диафрагмах 1 : 5,6; 1 : 8 и 1 : 11. Происходит это вследствие того, что в фотографическом изображении присутствуют два вида кружков рассеяния, от величины которых зависит разрешающая способ-

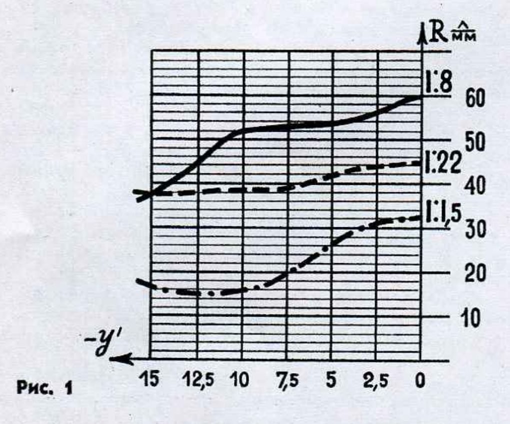


Рис. 1

ность. Природа одних объясняется действием остаточных аберраций, других — проявлением дифракции.

При большом относительном отверстии кружки рассеяния от остаточных аберраций велики, а от дифракции малы. Поэтому, когда уменьшается диафрагма, уменьшаются остаточные аберрации (главным образом сферическая), а вместе с ними уменьшаются и кружки рассеяния. С уменьшением последних увеличивается разрешающая способность.

Если диафрагмировать дальше, дифракция света все сильнее начинает влиять на величину кружков рассеяния, поскольку отверстие объектива становится все меньше. Наконец, наступает такой момент, когда кружки рассеяния, вызванные дифракцией, становятся равными кружкам рассеяния, возникшим от остаточных аберраций. В этот момент достигается наибольшая фотографическая разрешающая способность.

При дальнейшем диафрагмировании дифракция продолжает увеличивать кружки рассеяния, и

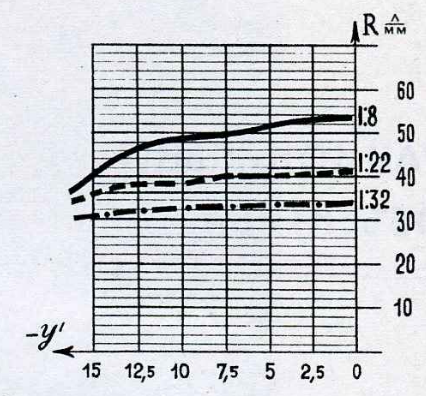


Рис. 2

они становятся больше кружков от аберрации, уменьшенных диафрагмированием. С этого момента диафрагмирование объектива ухудшает плоское изображение и снижает разрешающую способность.

Диафрагму, при которой объектив показывает лучшую разрешающую способность, можно назвать критической. Для разных типов объективов она различна. Для фотообъективов она равна примерно 1 : 8.

Известно, что у светосильных объективов разрешающая способность различна в отдельных участках кадра.

Это объясняется вредным влиянием остаточных аберраций. В центре при правильной наводке разрешающая способность, как правило, имеет наибольшее значение, а к краю заметно снижается.

На рис. 1—4 приведены кривые распределения разрешающей способности по полю кадра для нескольких объективов, имеющих различные фокусные расстояния (графики даны для половины кадра). По горизонтальной оси отложены в миллиметрах величины отдельных участков кадра. За ноль принят центр кадра. По вертикальной оси отложена величина разрешающей способности в

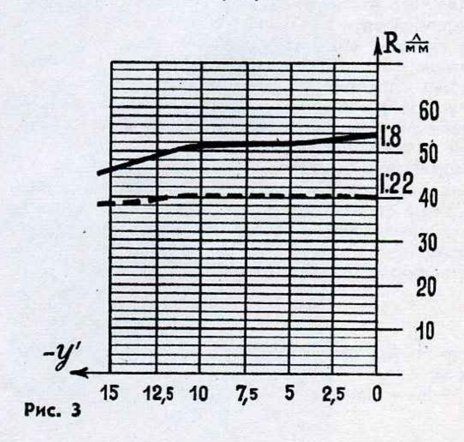


Рис. 3

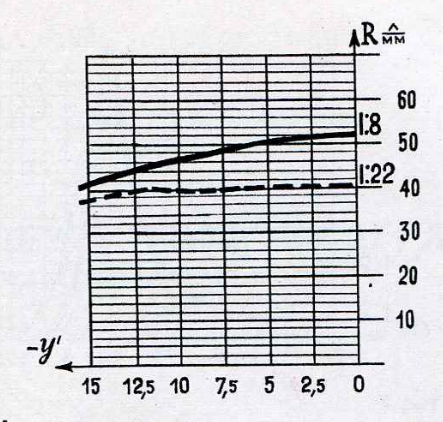


Рис. 4

линиях на миллиметр, полученная на черно-белой пленке типа АМ. Кривые даны для нескольких характерных относительных отверстий. Сплошной линией обозначены кривые разрешающей способности для диафрагмы 1 : 8, пунктирной — для 1 : 22, штрих-пунктирной — для 1 : 1,5 и 1 : 32.

На рис. 1 — кривые разрешающей способности объектива «Юпитер-3», $F = 50$ мм, 1 : 1,5 при относительных отверстиях 1 : 1,5, 1 : 8 и 1 : 22.

На рис. 2 — кривые разрешающей способности объектива «Тессар», $F = 80$ мм, 1 : 2,8 при относительных отверстиях 1 : 8, 1 : 22 и 1 : 32.

На рис. 3 — кривые разрешающей способности объектива «Юпитер-9», $F = 85$ мм, 1 : 2 при относительных отверстиях 1 : 8 и 1 : 22.

На рис. 4 — кривые разрешающей способности объектива «Юпитер-11», $F = 135$ мм, 1 : 4.

Как видно из графиков, при диафрагмировании до 1 : 8 практически происходит полное выравнивание разрешающей способности по полю кадра при ее максимальной величине.

При диафрагме 1 : 22 разрешающая способность по всему полю снижается.

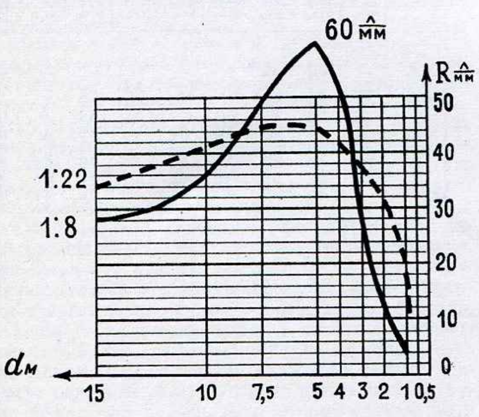


Рис. 5

При диафрагме 1 : 32 это снижение особенно заметно. Качество плоского изображения ухудшается.

При диафрагме 1 : 8 практически полностью устраняется еще один недостаток светосильных короткофокусных объективов — падение освещенности к краям кадра.

Таким образом, единственным параметром, который продолжает улучшаться при использовании диафрагм ниже критической, является глубина резкости.

Глубина резкости фотообъектива зависит, как известно, от следующих величин: фокусного расстояния, дистанции наводки, относительного отверстия и диаметра кружка рассеяния (заданной величины нерезкости).

Диаметр кружка рассеяния может быть выбран различной величины.

Так, в фотографии, где увеличения с негатива невелики, величина кружка берется равной 0,1 мм (эта величина неодинакова даже для объективов различных фирм).

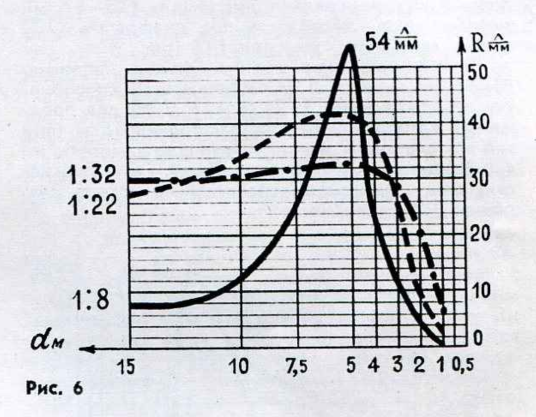


Рис. 6

В кино, учитывая значительные увеличения, при которых рассматривается изображение, этот кружок принят равным $^1/_{30}$ мм.

Таким образом, глубина резкости носит условный характер, зависящий от вида съемки.

Для того чтобы наглядно представить себе глубину резкости независимо от вида съемки, на рис. 5—8 приводятся кривые разрешающей способности по глубине.

По горизонтальной оси отложены расстояния в метрах от пленки до снимаемых предметов. По вертикальной оси — разрешающая способность, измеренная в центре кадра. Дистанция наводки равна 5 м, то есть с максимальной резкостью будут изображены предметы, находящиеся на расстоянии 5 м. Все остальные предметы будут более или менее нерезкими. Степень нерезкости характеризуется падением разрешающей способности.

На рис. 5 даны кривые разрешающей способности по глубине для объектива «Юпитер-3»,

$F = 50$ мм, 1 : 1,5 при относительных отверстиях 1 : 8 и 1 : 22.

На рис. 6 — кривые разрешающей способности по глубине для объектива «Тессар», $F = 80$ мм, 1 : 2,8 при относительных отверстиях 1 : 8, 1 : 22 и 1 : 32.

На рис. 7 — кривые разрешающей способности по глубине для объектива «Юпитер-9», $F = 85$ мм, 1 : 2 при относительных отверстиях 1 : 8 и 1 : 22.

На рис. 8 — кривые разрешающей способности по глубине для объектива «Юпитер-11», $F = 135$ мм, 1 : 4 при тех же относительных отверстиях (кривые разрешающей способности при диафрагме 1 : 8 обозначены сплошной линией, при 1 : 22 — пунктирной, при 1 : 32 — штрих-пунктирной).

Как видно из графиков, для $F = 50$ мм выигрыш в разрешающей способности при диафрагме 1 : 22 для предметов, расположенных на расстоянии 15 м от пленки, незначителен, а для предметов, расположенных близко, он больше.

Однако для сюжетно важных предметов, расположенных на средних дистанциях (3,5—8,5 м), разрешающая способность при диафрагме 1 : 22 значительно ниже, чем при 1 : 8 (рис. 5).

Если фокусное расстояние больше, например 80—85 мм, выигрыш в разрешающей способности при диафрагме 1 : 22 (рис. 6, 7, 8) для предметов, расположенных на расстоянии 15 м (при той же дистанции наводки), гораздо заметнее, но в плоскости наводки и ближайших к ней плоскостях опять происходит значительная потеря разрешающей способности.

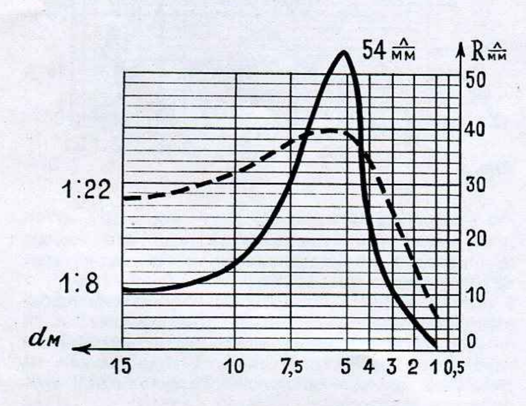


Рис. 7

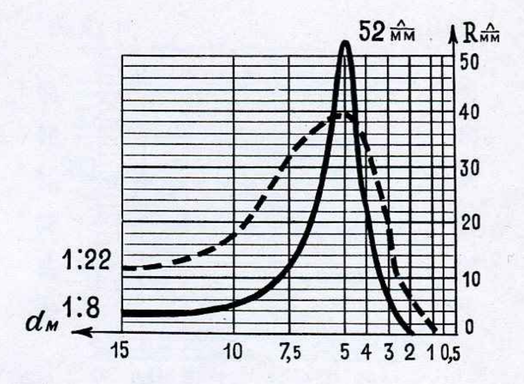


Рис. 8

Таким образом, излишнее диафрагмирование не всегда полезно, так как расширение дальних границ резкости связано с потерей резкости на средних дистанциях как в центре, так и по полю кадра.

Следовательно, при фотосъемке применение диафрагм 1 : 32, 1 : 22 и даже 1 : 16 нежелательно: такое значительное диафрагмирование вызывает потерю разрешающей способности в центре кадра и по краям как в плоскости наводки, так и в смежных с ней плоскостях, что приводит к снижению общей резкости.

Оптимальными являются диафрагмы 1 : 5,6, 1 : 8 и 1 : 11.

Таблица 2

Диафрагма	Разрешающая способность в лин/мм								
	Зоннар $F=40$ 1:2	Зоннар $F=50$ 1:1,5	Юпитер-3 $F=50$ 1:1,5	ФЭД $F=50$ 1:3,5	Тессар $F=80$ 1:2,8	Зоннар $F=85$ мм 1:2	Юпитер $F=85$ мм 1:2	Зоннар $F=135$ мм 1:4	Юпитер $F=135$ мм 1:4
1:1,5	—	28	32	—	—	—	—	—	—
1:2	35	39	39	—	—	35	36	—	—
1:2,8	47	49	46	—	32	44	40	—	—
1:4	55	55	60	46	38	45	43	43	39
1:5,6	57	55	60	50	54	46	45	48	48
1:8	57	58	60	56	54	50	54	50	52
1:11	52	54	53	55	50	46	52	52	52
1:16	48	51	49	51	49	45	45	44	52
1:22	—	45	45	46	41	41	40	41	40
1:32	—	—	—	—	33	—	—	—	—

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВЫДЕРЖКИ ПРИ ПЕЧАТИ

Ю. ШАШИН

Для получения высококачественных позитивов необходимо точное определение выдержки при фотопечати. Это усложняет печать, так как определять выдержку приходится всякий раз при смене негативов или изменении масштаба увеличения. Подбирают выдержку обычно с помощью пробных отпечатков, что связано с непроизводительной затратой времени и излишним расходом фотобумаги.

Ниже приводится описание электронного устройства для определения и автоматического отсчета выдержек при проекционной фотопечати. Применение его сокращает до минимума число проб. Для определения выдержки достаточно повернуть ручку управления до момента, отмечаемого индикатором. Одновременно устройство оказывается подготовленным для многократного отсчета определенной выдержки. При этом не исключается считывание данных о выдержках или предварительная установка их.

Принцип работы устройства основан на измерении освещенности, создаваемой наиболее прозрачным сюжетно-важным участком негатива при проекции его на фотобумагу, и одновременном автоматическом пересчете этих данных в величину времени выдержки.

Измерение освещенности производится с помощью вакуумного фотоэлемента типа СЦВ-3, заключенного в светонепроницаемую коробку с отверстием диаметром 6 мм, что позволяет измерять освещенность в достаточно малых участках увеличиваемого кадра. В случае необходимости диаметр отверстия может быть уменьшен, но это повлечет за собой снижение точности измерений при низких уровнях освещенности.

Особенностью вакуумных фотоэлементов является независимость фототока от напряжения, приложенного к фотоэлементу, если это напряжение превышает определенную величину. Фототок зависит только от величины светового потока, падающего на фотоэлемент, и от чувствительности последнего, выражающейся в единицах тока (микроамперах) на люмен светового потока. Падение напряжения на нагрузке фотоэлемента будет прямо пропорционально сопротивлению ее и освещенности, создаваемой данным световым потоком. По величине этого напряжения можно с большой точностью судить о необходимой выдержке при печати. На фотоэлемент (рис. 1) подается нестабилизированное напряжение, которое выделяется на гасящем сопротивлении R_{10}. Это не нарушает стабильности работы схемы благодаря независимости тока фотоэлемента от питающего напряжения. Питающее напряжение для остальной части схемы стабилизировано с помощью газоразрядного стабилизатора типа СГ-1П (Л-1) и составляет 150 в.

Фототок, возникающий в цепи фотоэлемента при освещении его, вызывает падение напряжения на сопротивление нагрузки R_{10}. Это отрицательное по знаку напряжение приложено к управляющей сетке лампы Л-5 типа 6Ж3П и изменяет величину анодного тока лампы. Одновременно к сетке лампы через сопротивление R_{10} подается напряжение, возникающее на сопротивлении R_{14} за счет тока от источника. Напряжение подается через контакты $П_1А$ переключателя П-1, находящегося в положении «установка кадра, определение выдержки», как это изображено на схеме, через замкнутые контакты $КР_2$ и $КР_3$ реле и сопротивления R_{11} и R_{16}, соединенные параллельно. Величина возникающего напряжения будет зависеть от соотношения величин R_{11}, R_{16} и R_{14}. Подбором величины переменного сопротивления R_{11} можно добиться того, что напряжение, снимаемое с подвижного контакта сопротивления R_{14}, будет равно по абсолютной величине напряжению, которое выделяется за счет фототока на нагрузочном сопротивлении R_{10}. Так как в цепь сетки лампы Л-5 эти два противоположных по знаку напряжения включены последовательно, суммарное напряжение, приложенное к лампе, станет равно нулю, и величина тока лампы окажется первоначальной. Изменение освещенности потребует подбора другого компенсирующего напряжения, причем увеличение освещенности приведет к уменьшению R_{11}, а уменьшение — к увеличению его. Сопротивление R_{11}, кроме того, входит в зарядную цепь реле времени и определяет выдержку при экспонировании, которая оказывается, таким образом, зависящей от освещенности. Изменение положения движка потенцио-

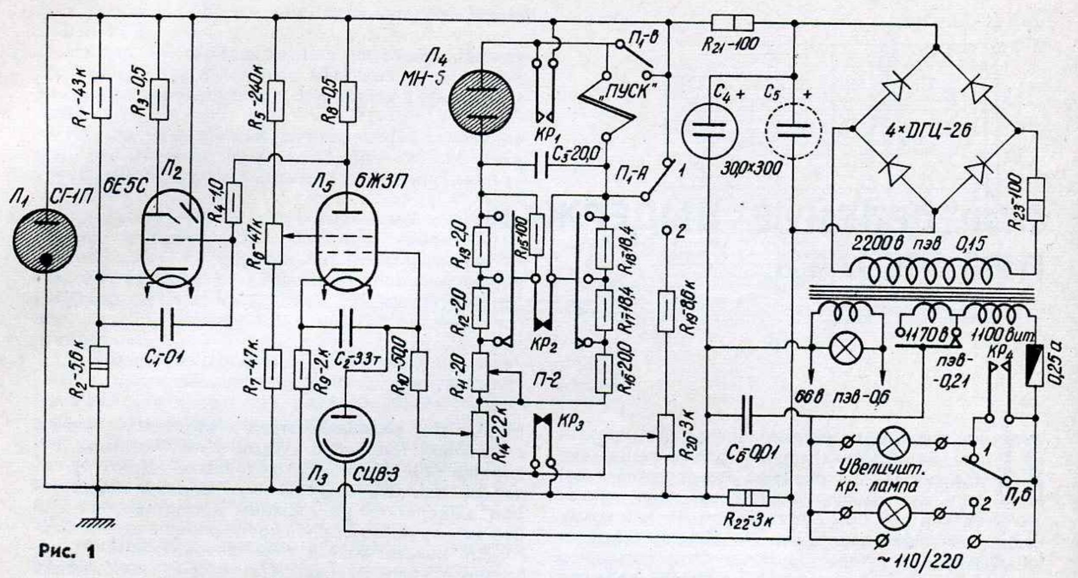


Рис. 1

метра R_{14} потребует также изменения и R_{11} для сохранения баланса напряжений при неизменной величине освещенности. Таким образом, можно установить ручку потенциометра R_{14} в такое положение, когда величина R_{11} и, следовательно, время экспонирования будут оптимальными для получения желаемых результатов при данной освещенности и светочувствительности фотобумаги. Любое последующее изменение освещенности автоматически приведет к соответствующему изменению выдержки.

Для внесения поправок на наличие отклонений от закона взаимозаместимости при подборе компенсирующего напряжения изменяют суммарную величину соединенных параллельно сопротивлений: переменного R_{11} и постоянного R_{16}. Во время экспонирования последнее отключается и не оказывает влияния на величину отсчитываемой выдержки. Отдельно взятое сопротивление R_{11} всегда будет больше суммарной величины R_{11} и R_{16}, причем при малых величинах R_{11} влияние R_{16} ничтожно мало и становится большим при увеличении R_{11}. Иначе говоря, при значительном уменьшении освещенности выдержка увеличится больше, чем это должно быть при пропорциональной зависимости между освещенностью и временем экспонирования. Соотношения величин R_{11} и R_{16} и подключаемых переключателем П-2 последовательно с ними сопротивлений $R_{12,\ 13}$ и $R_{17,\ 18}$ выбраны так, что характер увеличения выдержки с уменьшением освещенности почти соответствует действительной форме кривой равных потемнений фотобумаги при изменении освещенности. С помощью переменного сопротивления R_{11} выдержка изменяется плавно от 0,5 сек. до 1 мин. и ступенчато по 1 мин. за счет последовательного включения сопротивлений R_{12} и R_{13}. Характер ступенчатого и плавного регулирования выдержки легко изменить. Например, переменное сопротивление R_{11} может иметь максимальную величину 1,0 мегом; такую же величину должны иметь и последовательно включаемые с ним дополнительные сопротивления. В этом случае максимальное время, устанавливаемое сопротивлением R_{11}, будет равно 0,5 мин. Сопротивления R_{16}—R_{18} можно оставить без изменений, перепаяв их так, чтобы изменение суммарной величины их происходило через одно положение переключателя П-2. Существенным преимуществом описанного способа пересчета данных освещенности в величину выдержки является исключение такой сложной операции, как предварительная градуировка измерительного прибора расчетным путем при изготовлении установки. Намного упрощается и пользование ею. Шкала времени наносится после изготовления устройства с помощью секундомера. Эта шкала позволяет считывать данные о выдержках и допускает самостоятельное использование реле времени с предварительной установкой выдержки. В случае применения переменного сопротивления R_{11} с линейной зависимостью величины от угла поворота оси (тип «А») шкала будет линейной. Однако для облегчения установки малых величин выдержки лучше использовать сопротивление типа «В» с показательной зависимостью величины его от вращения оси.

Таким же должно быть и сопротивление R_{14} для внесения поправки на светочувствительность фотобумаги.

Шкалу светочувствительности градуируют исходя из того, что увеличение светочувствительности бумаги в n раз требует уменьшения выдержки в n раз при неизменной освещенности.

Нецелесообразно добиваться получения шкалы точно в единицах ГОСТа, так как она будет несколько смещаться при изменении спектрального

состава света в увеличителе. Кроме того, отсутствие данных о светочувствительности фотобумаги исключает предварительную установку ручки по шкале.

Определение баланса напряжений во время определения выдержки производится с помощью лампы типа 6Е5С, общеизвестной под названием «магический глаз». Теневой сектор этой лампы сужается до нуля при подаче на управляющую сетку отрицательного напряжения 3 в (в выбранном в данной схеме режиме). Поскольку напряжения на нагрузке фотоэлемента, при минимальных освещенностях равны сотым долям вольта, введен каскад усиления на лампе Л-5 типа 6Ж3П. Вместо нее можно использовать другие пентоды для усиления напряжения (6Ж1П, 6Ж2П и т. д.).

Режим этой лампы подобран с таким расчетом, чтобы обеспечить максимальную стабильность ее анодного тока, так как напряжение на управляющей сетке лампы 6Е5С определяется разностью между катодным напряжением на R_2 и анодным на лампе 6Ж3П. Подбирая напряжение на экранирующей сетке этой лампы с помощью потенциометра R_6, достигают того, что разность упомянутых выше напряжений будет равна 3 в. Когда фотоэлемент закрыт, через сопротивление R_{14} не идет ток. Это соответствует сужению теневого сектора «магического глаза» при установке подвижного контакта переключателя П-1 в положение 2.

Когда свет попадает на фотоэлемент, отрицательное напряжение на R_{10}, приложенное к управляющей сетке 6Ж3П, уменьшает анодный ток лампы, вследствие чего возрастает потенциал ее анода. Это приводит к тому, что потенциал сетки 6Е5С возрастает и теневой сектор расширяется. К прежнему состоянию он возвратится только после того, как напряжения будут скомпенсированы сопротивлениями установки времени. Такой метод измерения освещенности при высокой точности упрощает схему и устраняет влияние различных дестабилизирующих факторов. Высокая стабильность работы схемы устраняет необходимость частого пользования ручкой «установка нуля» (R_6). В данной конструкции ось потенциометра R_6 выведена под дно столика увеличителя и на конце ее укреплен рифленый диск, с помощью которого и производится «установка нуля».

Еще большую стабильность можно получить при применении мостовой схемы усиления постоянного тока. Такой вариант схемы изображен на рис. 2. Индикатором в этом случае служит неградуированный стрелочный измерительный прибор чувствительностью 0,1—0,5 ма на всю шкалу. С помощью ручки «установка нуля» стрелку прибора устанавливают в среднее положение. Можно также использовать прибор, имеющий нуль в центре шкалы. Полупроводниковые диоды типа Д2В, включенные параллельно прибору, шунтируют его при больших напряжениях, подводимых к нему. Если напряжения невелики, шунтирующее действие их незначительно.

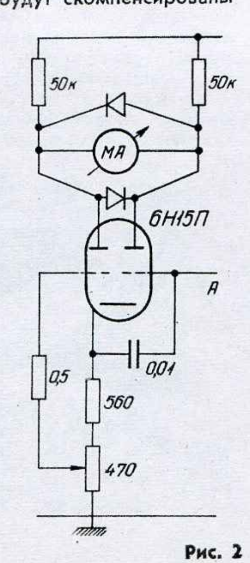


Рис. 2

Переключатель П-1 служит для выбора рода работы схемы. Удобнее всего использовать телефонный ключ на три положения, одно из которых нефиксирующееся. Перевод рукоятки ключа в это положение (вниз) включает схему для отсчета выдержки. Кратковременное перемещение рукоятки после этого в крайнее верхнее положение «установка кадра, определение выдержки» выключает схему, что бывает необходимо в случае ошибочного включения. Нейтральное положение ключа используется для проверки установки нуля. Ключ можно заменить двумя самостоятельными органами управления — переключателем на два положения и кнопкой запуска схемы. После того как выдержка определена, ключ переводят в нейтральное, среднее положение. Одновременно с помощью контактов П-1-Б выключается лампа в увеличителе и включается красная лампа, освещающая фотолабораторию. Подвижный контакт П-1-А также перемещается в положение 2. При перемещении рукоятки в положение «пуск» состояние контактов П-1-А и П-1-Б не изменяется, обмотка реле получает питание через замкнутые на это время контакты П-1-В. Реле срабатывает, контакты $КР_1$ и $КР_4$ замыкаются, соответственно включая лампу фотоувеличителя и блокируя реле. После этого рукоятка ключа возвращается в прежнее положение.

Начинается заряд конденсатора C_3 через сопротивления R_{11} и R_{14} от делителя напряжения, образованного сопротивлениями R_{19} и R_{20}. Когда на конденсаторе достигается потенциал зажигания неоновой лампы Л-4 типа МН-5, происходит разряд конденсатора через лампу и обмотку реле, причем ток разряда направлен навстречу основному току в обмотку реле. Сердечник реле размагничивается, и схема приходит в первоначальное состояние. Чтобы устранить влияние остаточного заряда конденсатора на последующий отсчет выдержки, конденсатор разряжается через сопротивление R_{15}, включаемое контактами $КР_2$ реле.

Может быть применено реле любого типа (с достаточным количеством контактов) на ток срабатывания не более 20 ма.

В описываемой установке применено телефонное реле типа РКМ с током срабатывания 10 ма. Если используется реле меньшей чувствительности, сопротивление R_{19} надо подобрать по току реле.

Время, необходимое для достижения на конденсаторе напряжения зажигания неоновой лампы, будет определяться величиной его и зависеть от величины R_{11} и C_3. Кроме того, оно будет зависеть и от напряжения, используемого для за-

отдельно на сердечнике сечением 6 см² по данным, указанным на схеме.

Монтаж устройства произведен в столике увеличителя (фото 1 и 2). Ручки управления и оптический индикатор расположены на его передней стенке, что создает большие удобства для работы. Возможны и другие конструктивные решения. Например, монтаж в отдельном пластмассовом или металлическом ящике.

Соединение фотоэлемента со схемой осуществляется экранированным кабелем с высоким сопротивлением изоляции.

Первоначальные действия при пользовании установкой сводятся к определению светочувствительности фотобумаги. Делают несколько пробных отпечатков с любого негатива или оптического клина с различными выдержками. Выбрав оптимальное время, ставят в соответствующее положение ручку «установка времени». Фотоэлемент помещают в наиболее светлом сюжетно-важном участке проецируемого кадра и вращением ручки «светочувствительность» добиваются сужения теневого сектора на экране индикатора. Если после этого в увеличитель поместить негатив иной плотности и вращением ручки «установка времени» устранить изменение величины теневого сектора, возникшее под действием света на фотоэлемент, помещаемый на это время на проекции кадра, то выдержка, установленная таким положением ручки, дает при последующем экспонировании точно такую же плотность потемнения позитива, как и на пробном отпечатке в соответствующих участках кадра, в которых проводились измерения. Таким образом, независимо от изменений плотности негативов или масштаба увеличения выдержка будет изменяться, и результаты будут такие же, как на пробном отпечатке.

Определив светочувствительность фотобумаги по различным плотностям потемнения пробного отпечатка, можно изменять в процессе работы плотность потемнения отпечатков, устанавливая ручку «светочувствительность» перед определением выдержки в соответствующее положение.

Описанное устройство надежно и просто в обращении и, как показала практика, дает значительную экономию времени при фотопечати.

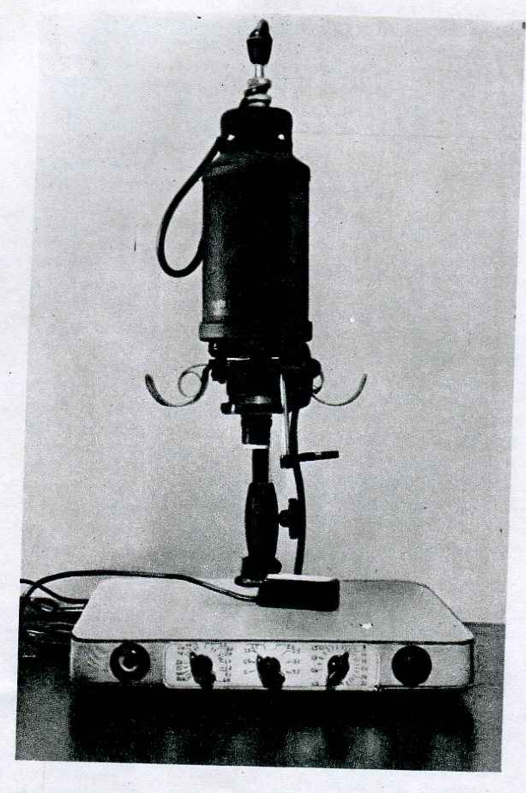


Фото 1

ряда, то есть напряжения на делителе $R_{19}R_{20}$. В качестве последнего применено полупеременное проволочное сопротивление. Это позволяет при изготовлении установки изменением положения движка R_{20} избежать необходимости точного подбора R_{11} и C_3, а при эксплуатации компенсировать смещение шкалы времени при смене неоновой лампы. Для устранения при определении выдержки влияния сопротивления R_{20} оно закорачивается на это время контактами $КР_3$ реле[1].

Величины сопротивлений R_5 и R_{22} уточняются при изготовлении установки. Сопротивление R_{10} может быть составлено из нескольких последовательно включенных сопротивлений.

Питание схемы осуществляется от выпрямителя на германиевых диодах типа ДГЦ-26. В качестве силового трансформатора можно использовать любой маломощный трансформатор от радиовещательного приемника. Для уменьшения размеров устройства трансформатор изготовлен

[1] Более подробно о работе схем реле времени см. «Советское фото» № 12 за 1957 г. и «Радио» № 5 за 1953 г.

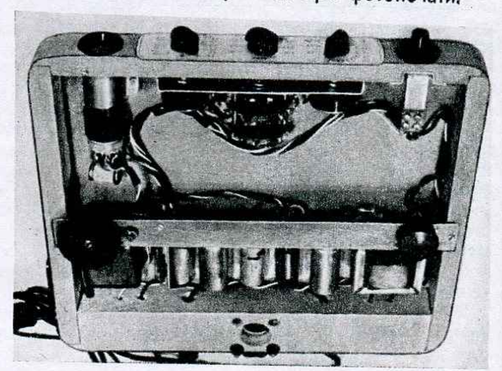


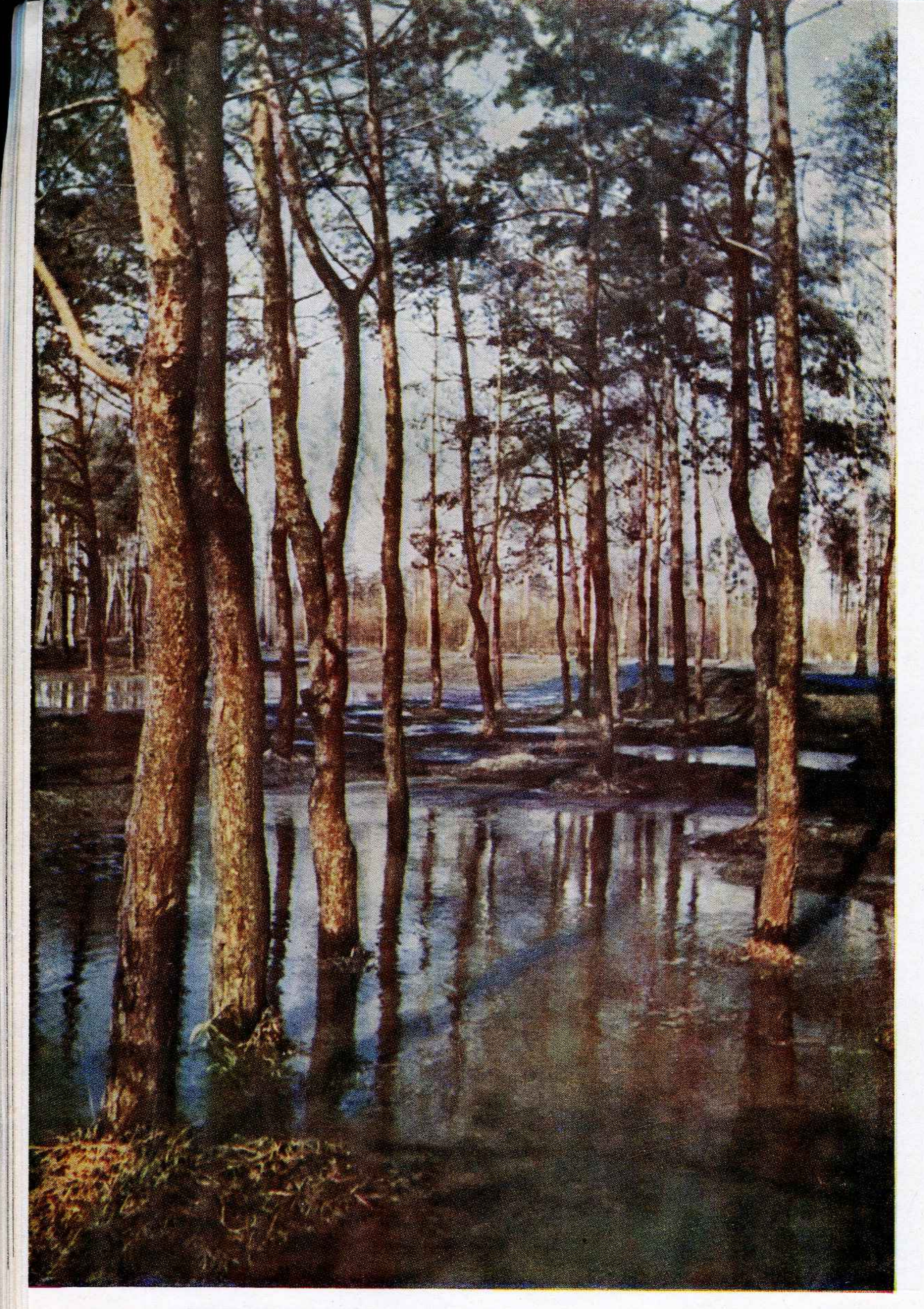
Фото 2



Елизавета МИКУЛИНА

Аленушка соображает

Камера «Лейка-2»; «Зоннар»; 1 : 1,5/50 мм; диафрагма 4; пленка 45 ед. ГОСТа; съемка производилась при днезном освещении; 1/50 сек.



М. ГРАЧЕВ

Весна

Камера «Лейка»; объектив с фокусным расстоянием 35 мм; диафрагма 3,5; пленка 600° ХД; апрель, 15 час.; 1/40 сек.



36 СНИМКОВ КАМЕРОЙ «ЛЮБИТЕЛЬ»

Фотоаппарат «Любитель» рассчитан на широкую пленку с размером кадра в чистоте 55 × 55 мм. Однако этот аппарат легко можно приспособить для съемки на кинопленку с размером кадра 24 × 36 мм. После некоторой переделки аппарата им можно снимать на кинопленку кадры, которые по площади в полтора раза больше кадров, сделанных с той же точки обычным малоформатным аппаратом с фокусным расстоянием объектива 50 мм. Такой кадр намного лучше для увеличения.

В аппарате «Любитель» имеется зеркальный видоискатель — квадратное увеличительное стекло размером 41 × 41 мм с матовым кружком в центре,— а также видоискатель рамочный. Оба видоискателя рассчитаны на получение кадра размером 55 × 55 мм. Таков же внутренний размер шахты аппарата. С двух сторон этой шахты устроены ролики. По ним проходит фотопленка при перемотке. Ролики укреплены так, что между ними и стенками шахты имеется зазор в 2 мм.

Чтобы приспособить аппарат для съемки на кинопленку, необходимо изменить размеры видоискателей, шахты и катушек, а также нанести на светозащитную бумагу от широкой фотопленки деления по размеру кадров 24 × 36 мм.

Из черной бумаги надо вырезать прямоугольник размером 62 × 52 мм, который плотно входил бы в шторку. Его вычерчивают так: через точку пересечения диагоналей проводят перпендикулярные друг другу оси. По осям строят прямоугольник размером 16 × 24 мм и вырезают его (рис. 1). Эту маску вставляют в отверстие, образуемое шторками, уменьшая видоискатель до размера 24 × 36 мм. Если имеется фольга, то лучше сделать маску из нее (рис. 2).

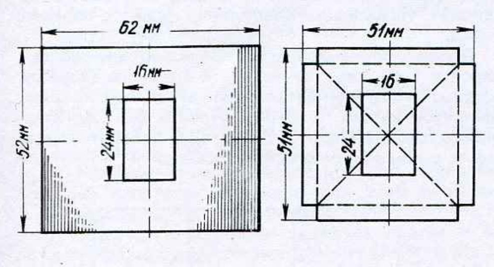


Рис. 1

Рис. 2

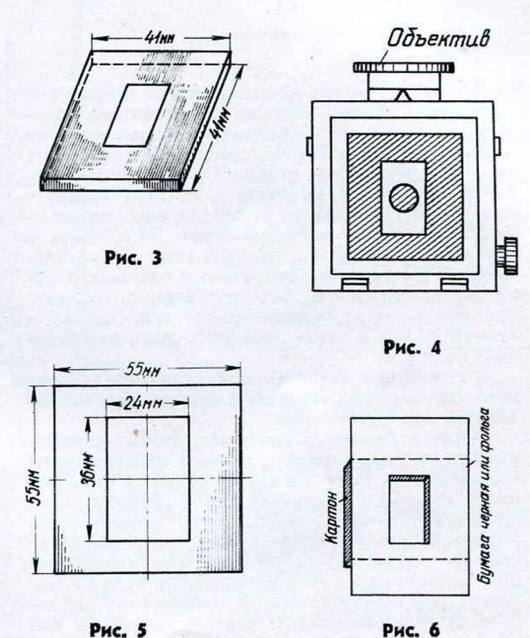


Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

Рис. 6

Кромки вырезанной маски надо согнуть так, чтобы образовалась маска-коробочка с размерами сторон 41 × 41 мм, которая плотно надевается на зеркальный видоискатель и хорошо держится на нем (рис. 3—4).

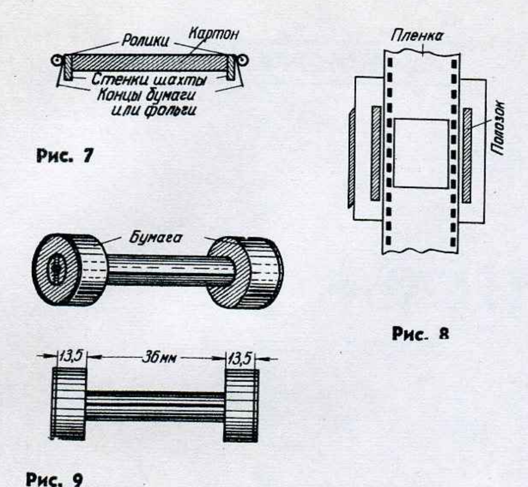


Рис. 7

Рис. 8

Рис. 9

Затем приступают к изготовлению маски для закрывания шахты, которая будет ограничивать размеры кадра на кинопленке. Прежде всего из куска картона любой толщины нужно вырезать квадрат с размерами сторон 55 × 55 мм так, чтобы он плотно входил в шахту. На этом квадрате через центр диагоналей проводят оси, по которым вычерчивают окно размером 24 × 36 мм и вырезают его (рис. 5). Чтобы маска не проваливалась в шахту и не пропускала в нее свет, с наружной стороны на нее необходимо наклеить прямоугольник из черной бумаги шириной 63 и длиной 70 мм, а затем прорезать окно, как показано на рис. 6.

С внутренней стороны маску и кромки срезанного картона надо окрасить в черный цвет или же оклеить черной бумагой.

Маску вставляют в шахту так, чтобы наклеенная бумага была сверху, а длинные концы загнуты и вставлены в зазор между роликами и стенками шахты (рис. 7). Вставленная таким образом маска прочно держится в шахте. Чтобы предупредить возможный сдвиг пленки в сторону, с наружной стороны маски можно укрепить два направляющих полозка из картона толщиной не более 1 мм, расстояние между которыми должно быть 35,5 мм (рис. 8). Полозки следует хорошо приклеить или прибить так, чтобы между ними и маской не было зазора, в котором может заклиниться пленка.

Для наматывания кинопленки используются катушки от широкой фотопленки. Но так как эти катушки шире кинопленки, то по их краям следует устроить валики, намотав бумажные ленты шириной по 13,5 мм. Их следует наматывать до уровня металлических колец. Между бумажными лентами должно остаться пространство в 36 мм для наматывания кинопленки. Внутренние кромки намотанной и склеенной между витками бумажной ленты следует хорошо зачистить, чтобы не было бугорков, мешающих свободному наматыванию кинопленки. Вместо ленты можно использовать деревянные или резиновые валики (рис. 9). Деревянные валики надо выточить на токарном станке или вручную, расколоть на две части, смазать клеем и закрепить на катушке. Из какого бы материала ни делались валики, их внутренние стороны, обращенные к ленте, должны быть хорошо зачищены мелкой шкуркой.

Сделать катушку также можно путем сдвигания металлических колец, укрепленных на концах оси. При этом обязательно следует надеть одно кольцо на тот конец оси, в которой входит шпинек ручки — головки, при помощи которой перематывают ленту. Это кольцо предохраняет ось катушки от возможного раскалывания. Катушку также можно выточить из дерева или металла или изготовить из жести.

Отсчет кадров в аппарате производится по бумажной ленте с делениями. В задней крышке аппарата устроено смотровое окно с заслонкой. Защитную бумажную ленту обрезают с двух сторон с таким расчетом, чтобы она имела ширину 35,5 мм. Рекомендуется предварительно прочертить по краям ленты линии, по которым точно срезать кромки. Середина ленты берется потому, что она более чистая. Отсчет кадров надо начинать с того места, где приклеивается широкая пленка. Здесь проводят черту и ставят нуль. От нуля откладывают кадры длиной по 38 мм и помечают их цифрами 1, 2, 3 и т. д. — до 18. Размер цифр не должен превышать 5 мм. Чтобы не смешивать их с другими цифрами на ленте, их следует обвести кружочками диаметром не более 10 мм. Писать цифры и обводить их лучше всего тушью (рис. 10).

Стандартная кинопленка имеет длину 160 см, из которых 8—10 см приходится на подрезанный конец пленки, который в данном случае не нужен.

Поэтому прежде всего отрезают конец, а затем режут ленту на две равные части, по 75 см каждая. От нуля на бумажной ленте отмеряют 75 см, вставляют ленту в прорезь катушки и, намотав ее до этой отметки, прижимают защепкой.

В полной темноте или с лабораторным фонарем (в зависимости от сорта кинопленки) один конец пленки кладут под защитную бумагу, снимают зажим и наматывают пленку с бумагой на катушку. Наматывать кинопленку нужно с заднего конца.

Перед окончанием намотки конец пленки, шириной в 1 см, следует намазать клеем со стороны основы. Чтобы пленка не склеивалась, под последний виток нужно положить кусочек бумаги и дать клею просохнуть (рис. 11). Зарядка аппарата пленкой и съемка производятся обычно.

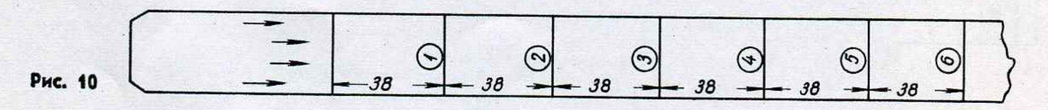


Рис. 10

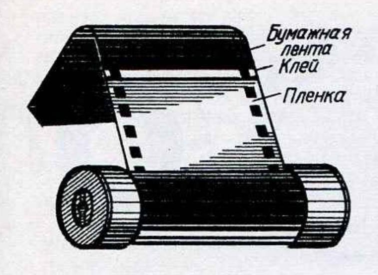
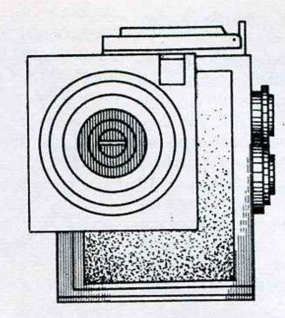



Рис. 11


Рис. 13

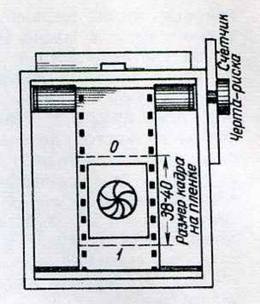


Рис. 15

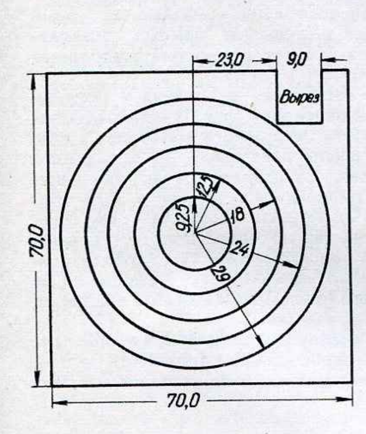


Рис. 12

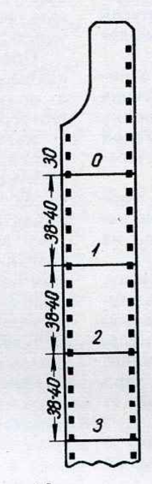
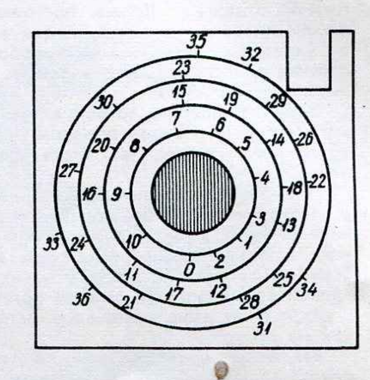


Рис. 14


Рис. 16

Если покажется неудобным резать пленку на две части и сматывать ее на катушку с бумагой, то можно пленку намотать полностью на катушку, но без бумаги, а отсчет кадров вести по счетчику, который изготовляют из плотного (желательно белого) картона, вырезав квадрат с размерами сторон 70 × 70 мм. Серый картон нужно оклеить белой бумагой, а деления и цифры наносить тушью или черными чернилами. Найдя центр квадрата, описывают пять окружностей, радиусы которых соответственно равны 9, 25, 12, 5, 18, 24 и 29 мм (рис. 12).

Малую окружность, радиус которой 9,25 мм, вырезают точно по линии острым ножом. Затем отвинчивают винт головки, надевают на нее счетчик и снова завертывают.

Чтобы счетчик не вращался, его надевают на ушко аппарата, устраивая для этой цели вырез в правой части счетчика (рис. 13).

Старую кинопленку делят на кадры и отмечают по ней порядковые номера (от 1-го до 36-го) хорошо видимым карандашом, как это показано на рис. 14. Размеры кадров делают 38—40 мм для того, чтобы при съемке изображения не попадали друг на друга.

На головке имеются насечки (рифление), одну из которых следует покрасить хорошо выделяющейся на черном фоне краской. Конечно, эту работу надо выполнить заранее.

На нижнюю катушку намотать ленту, закрепить ее конец в верхней катушке, вращать ее за

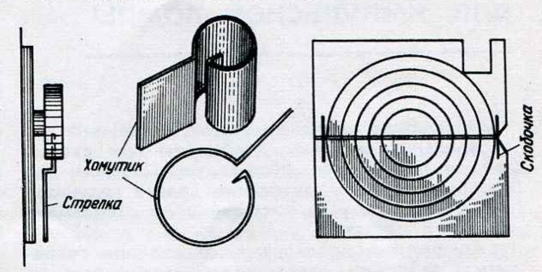


Рис. 17 Рис. 18

головку, чтобы первый кадр стал против вырезанного окна в маске (рис. 15).

На счетчике против риски, устроенной на головке, делают на первой окружности метку и ставят цифру 0. Затем катушку вращают до тех пор, пока цифра 1, нанесенная на ленту, не станет на то место, где был 0, и на счетчике против риски делают метку 1, после этого ставят цифру 2, 3, 4 и т. д. На первом кругу ставят первые 10 номеров, на втором — с 11 по 20 номер, на третьем — с 21 по 30, а оставшиеся цифры ставят по четвертому кругу. Примерное расположение цифр на счетчике показано на рис. 16. Следует указать, что цифры идут непоследовательно друг за другом.

Вместо риски можно использовать стрелку. Просверлив в головке отверстие в 1 мм, вставить туда проволочку-стрелку или сделать из упругой жести хомутик со стрелкой и надеть его рифленую головку (рис. 17).

Отсчет заснятых кадров рекомендуется записывать отдельно. Кроме постоянного счетчика можно устроить съемный, надев его на головку и укрепив проволочными скобочками. Такой счетчик при съемке надо надевать, а после съемки снимать (рис. 18).

Зарядка аппарата, то есть вставка пленки, производится следующим образом. На счетчике устанавливают головку так, чтобы стрелка была на нуле.

На одну из катушек наматывают всю пленку, а на вторую только ее конец и вставляют катушки в аппарат. При этом надо так вставить верхнюю катушку, чтобы риска оставалась на нуле. Если не соблюдать этого условия, то в конце пленки возможно или полное примыкание кадра к кадру, или даже наложение одного изображения на другое.

Все белые части катушки, то есть стержень и наклеенные валики, должны быть окрашены в черный цвет.

А. Шепелев

Калькулятор
для импульсной лампы

Обладатели импульсных ламп знают, что для определения величины диафрагмы при съемке следует руководствоваться ведущим числом. Как известно, значение диафрагмы равно ведущему числу, деленному на расстояние до снимаемого объекта в метрах.

Арифметика не сложная, однако при оперативной работе она отвлекает внимание фотографа от решения основной задачи съемки. Попробуйте

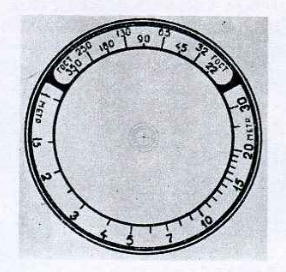


Рис. 1

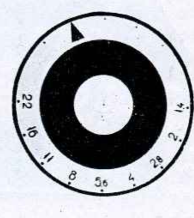


Рис. 2

при условии, когда на съемку отводятся считанные секунды, разделить в уме 17 на 2,5 и при этом учесть, что батарея уже далеко не новая.

Простое приспособление, названное нами «калькулятор для импульсной лампы», позволяет получить готовый ответ, полностью освобождая фотографа от всяких расчетов.

Калькулятор состоит из основания и подвижного кружка. На основании (рис. 1) нанесены шкала чувствительности негативного материала в единицах ГОСТа и шкала расстояний до снимаемого объекта в метрах. На подвижном кружке нанесены значения диафрагмы и индекс в виде треугольника (рис. 2). Кружок своим центром посажен на ось, проходящую через центр основания, и может на ней вращаться (рис. 3). Удобнее всего этот калькулятор укрепить непосредственно на импульсной лампе (рис. 4), чтобы иметь его перед глазами во время съемки.

Применение калькулятора разберем на примере. Сначала необходимо подготовить его к съемке в соответствии со светочувствительностью

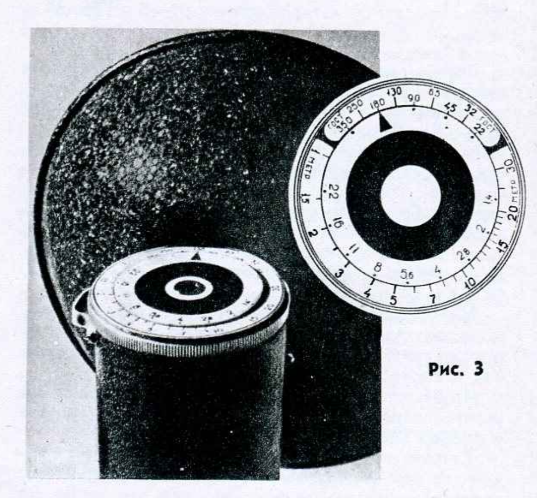


Рис. 3

Рис. 4

негативного материала. Допустим, что для съемки решено применить пленку 180 ед. ГОСТа. Вращая кружок, устанавливаем индекс против числа «180» (см. рис. 3). В дальнейшем это положение должно сохраняться на всем протяжении съемки на данном негативном материале.

Во время самой съемки необходимое для каждого отдельного случая значение диафрагмы находится против числа, соответствующего расстоянию до объекта съемки в метрах:

для съемки на четыре метра диафрагму следует установить на 8;

для трех — на 11;

для двух с половиной — между 11 и 16.

Никаких расчетов не требуется, и даже само понятие «ведущее число» становится излишним в практике съемки.

Калькулятор рассчитан на основании данных завода, выпускающего импульсную лампу «Молния», и может применяться как для этой лампы, так и для других ламп той же мощности.

В случае применения импульсной лампы другой мощности требуется небольшое изменение в калькуляторе, состоящее в нанесении нового индекса взамен существующего. На этот случай на кружке калькулятора вправо и влево от индекса нанесены вспомогательные точки. Каждая точка вправо от индекса означает увеличение мощности вдвое; соответственно каждая точка влево — уменьшение мощности вдвое. Зная мощность применяемой лампы и пользуясь вспомогательными точками, в каждом отдельном случае нетрудно определить место для нанесения нового индекса.

Этими же точками следует руководствоваться для изменения места индекса, если замечено, что импульсная лампа не обеспечивает правильной экспозиции и систематически дает недодержки, что бывает при использовании батареи, в значительной мере потерявшей начальное напряжение, а также в случае применения нестандартных проявителей, снимающих чувствительность негативных материалов. Возможно и обратное явление.

Для самостоятельного изготовления такого калькулятора можно перечертить или переснять чертежи основания и подвижного диска. Копии наклеить на тонкий картон, вырезать по окружности и скрепить между собой с помощью заклепки, сапожного пистона и т. п. Скрепление должно производиться так, чтобы кружок вращался с некоторым трением, что предупреждает его непроизвольный поворот.

Размер основания должен соответствовать диаметру верхней крышки корпуса импульсной лампы «Молния», что следует учесть при репродуцировании.

Готовый калькулятор наклеивается на крышку лампы клеем типа «БФ-2».

В заключение приведем пожелание членов Ленинградского фотоклуба, испытавших калькулятор и пользующихся им в своей практике: заводам-изготовителям следует выпускать импульсные лампы вместе с этим несложным приспособлением.

С. Григорович

Макросъемка камерой «Киев»

Многим фотолюбителям необходима бывает приставка к камере «Киев» для съемки в крупном масштабе. Ниже дается описание приставки, которую мне удалось изготовить.

Приставка состоит из байонетного кольца для камеры «Киев», набора переходных колец от камеры «Зенит» и обычного объектива от увеличителя «Индустар-22У» или объектива от камер «Зоркий» или «ФЭД» (фото 1, 2 и рис. 1).

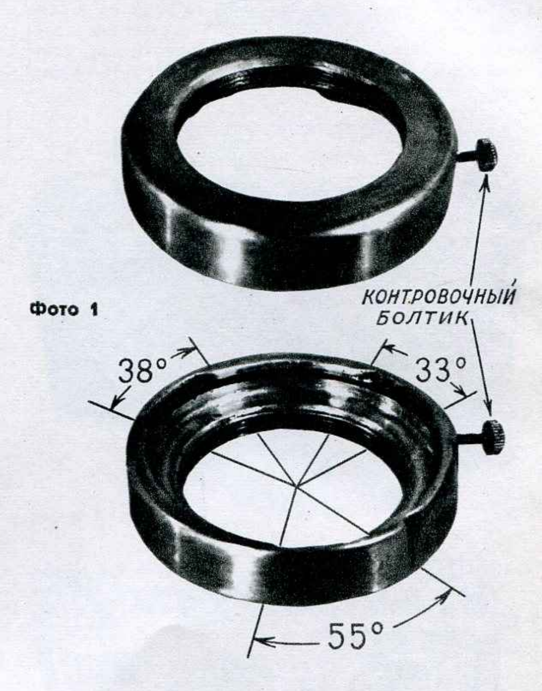


Фото 1

Фото 2

С этими принадлежностями можно снимать или делать репродукции в масштабе от 1 : 4 до 1,5 : 1 (то есть от уменьшения оригинала на негативе в 4 раза до увеличения его в 1,5 раза).

Переходные кольца от аппарата «Зенит» можно купить в фотомагазине, объектив от увеличителя или объектив «Индустар-22» имеется почти у каждого фотолюбителя. В любой слесарной мастерской вам изготовят по рис. 1 и 2 байонетное

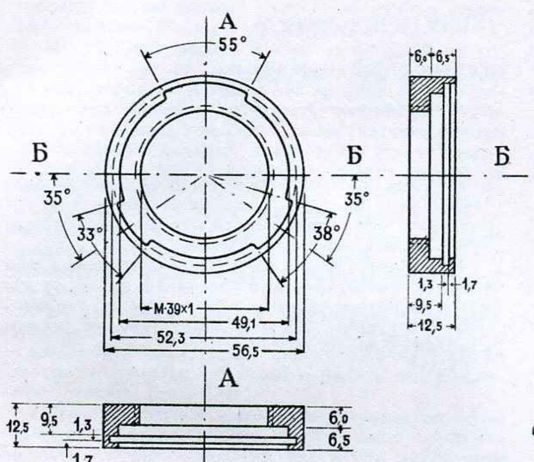


Рис. 1

Фото 5

кольцо камеры «Киев» с резьбой в центре 38×1 для объективов «Индустар». Байонетное кольцо желательно сделать из алюминия или бронзы. Теперь остается только узким зубилом или крейцмейселем удалить в трех местах, указанных на фото 2 (внизу) и рис. 1, лишний металл с байонетного кольца. Затем все неровности зачищают мелкой наждачной бумагой. В борту байонетного кольца (фото 1 и 2) просверливают отверстие диаметром 2—3 мм и делают в нем резьбу. Подбирают болтик с рифленой головкой, который предохраняет байонетное кольцо на камере от произвольного самоотвинчивания. Внутреннюю поверхность байонетного кольца покрывают черным матовым лаком.

Для съемки камеру устанавливают на движущемся кронштейне увеличителя (ТПУ-1, ТПУ-2 и «Нева-2») в вертикальном положении. Фотоаппарат закрепляют на месте конденсорной части

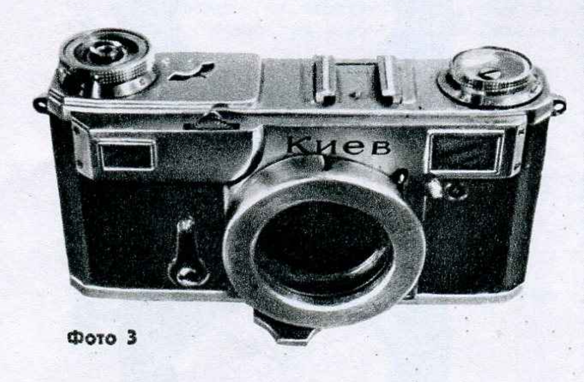


Фото 3



Фото 4

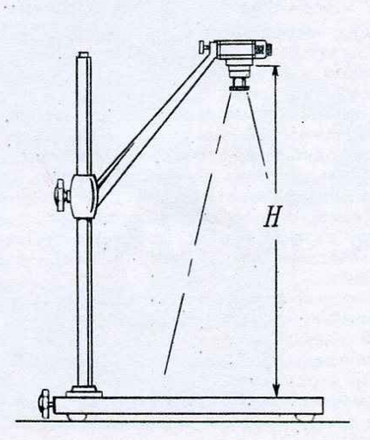


Рис. 2

Масштаб съемки	Расстояние «Н» от байонетного кольца до оригинала в мм	Максимальный размер оригинала на полный кадр негатива в мм	Номера переходных колец	Сумма длины переходных колец в мм
1:4	262	85×130	без колец	0
1:3	218	63×95	1	5
1:2,3	202	56×82	2	8
1:2	187	45×68	1+2	13
1:1,5	172	36×55	1+3	21
1:1,1	160	27×40	1+4	31
1,1:1	158	22×32	3+4	42
1,2:1	155	20×30	2+3+4	50
1,5:1	153	18×25	1+2+3+4	55

увеличителя (рис. 2). На камеру надевают байонетное кольцо, которое контрится стопорным болтиком (фото 3). Подобранные по таблице в зависимости от масштаба съемки переходные кольца ввертывают в байонетное кольцо (фото 4). Затем объектив «Индустар-22» или «Индустар-22У» ввертывают в переходные кольца и устанавливают в положение «Бесконечность» (фото 5). На экран увеличителя накладывают оригинал или какой-либо предмет, предназначенный к съемке. Потом, пользуясь таблицей, устанавливают расстояние от передней плоскости байонетного кольца до оригинала (Н на рис. 2). Следует задиафрагмировать объектив до 5,6 или 8 для увеличения глубины резкости. Необходимо помнить, что при съемке в масштабе 1 : 0,5 выдержка должна быть увеличена примерно в 2 раза, а при масштабе 1 : 1 — в 4 раза.

И. Ковлер



Воронка для бачка

Горловина крышки универсального бачка для кинопленки мала, поэтому часть растворов во время работы проливается.

К горловине крышки легко приклеить воронку, удобную для наливания в бачок растворов. Нужно взять маленькую воронку из пластмассы и обрезать ее напильником, как показано на фото 1. Места соприкосновения воронки и горловины делают шероховатыми с помощью шабера или шкурки и густо смазывают клеем БФ-2. Затем воронку вставляют в горловину крышки и придавливают грузом в 200—300 г.

Через 4—5 дней воронка прочно приклеивается к горловине (фото 2).

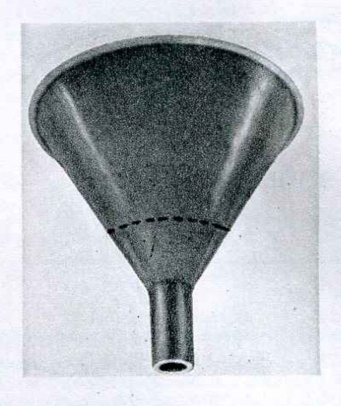


Фото 1



Фото 2

В. Янкелевич



Из забытых рецептов

Концентрированный проявитель «Родинал»

В 625 мм прокипяченной и охлажденной воды (лучше дистиллированной) растворяют 50 г парамидофенола и 150 г метабисульфита калия. Затем, помешивая, добавляют маленькими порциями раствор 215 г едкого натрия в 500 мл воды. Этот раствор добавляют до тех пор, пока выпавший первоначально осадок не растворится (для этого нужно около 350 мл). Избыток щелочи недопустим, поэтому добавление последней порции раствора следует вести осторожно, по каплям. В крайнем случае пусть лучше на дне останется небольшое количество нерастворившегося осадка.

Для проявления концентрированный раствор разбавляют водой: при недодержках в отношении 1 : 35, при нормальных выдержках 1 : 20 и при передержках 1 : 10.

Проявитель для штриховой репродукции

Вода	до 1 л
Сульфит безв.	100 г
Гидрохинон	6 г
Сода крист.	200 г
Поташ	100 г
Калий бромистый	2 г
Желтая кровяная соль	4 г

Поташ заменять содой не следует.

Для проявления разбавлять равным объемом воды. Продолжительность проявления — до 10 мин. При температуре раствора ниже 18° скорость проявления резко снижается.

Достоинством этого проявителя является высокий контраст проявленного изображения при практическом отсутствии вуали.

Проявление фотобумаг, склонных к вуалированию

Готовят запасный раствор:

Вода	100 г
Хлористый натрий (столовая соль)	25 г
Калий бромистый	1 г

В зависимости от склонности бумаги к вуалированию добавляют от 5 до 10 мл проявителя. Экспозицию несколько увеличивают, чтобы не затягивать проявления.

Можно также применять проявитель следующего состава:

Вода	до 1 л
Сульфит крист.	50 г
Амидол	5 г
Метабисульфит калия	3 г
Калий бромистый	0,4 г

Вирирование в красновато-коричневый тон

Составляют два отдельных раствора:

А — Вода	1 л
Медь сернокислая	7 г
Калий лимоннокислый	28 г
Б — Вода	1 л
Калий лимоннокислый	28 г
Красная кровяная соль	6 г

Для употребления смешивают равные объемы растворов А. и Б.

На бромосеребряных бумагах этот вираж дает тона от теплых черных до красновато-коричневых. Если света изображения окрашиваются в розоватый тон, количество лимонно-кислого калия в обоих запасных растворах следует несколько увеличить.

Вираж для синих тонов

Готовят два запасных раствора:

А — Вода	500 мл
Красная кровяная соль	5 г
Б — Вода	500 мл
Квасцы железоаммиачные	5 г
Кислота щавелевая	6,25 г

Для работы смешивают равные объемы растворов А и Б и добавляют несколько капель соляной кислоты.

Для повышения сохраняемости вирированного отпечатка его после промывки переносят на 2—3 мин. в раствор:

Вода	1 л
Тиосульфат натрия	25 г
Сода безв.	1 г

Более чистый тон изображения получают, обрабатывая отвирированный и отфиксированный отпечаток в воде, слегка подкисленной уксусной или соляной кислотой.

По иностранным ЖУРНАЛАМ

Двухкюветное проявление фотоотпечатков

В № 12 журнала «Фототехник унд Виршафт» (ФРГ) за 1957 год была опубликована статья о двухкюветном проявлении фотоотпечатков, изложение которой мы ниже печатаем.

Известно, что получить необходимую проработку деталей в светах и тенях путем подбора к негативу фотобумаги соответствующего контраста не всегда удается. При печати с контрастного негатива на мягкой бумаге можно получить хорошую проработку в светах и полутонах, однако почернения в тенях обычно оказываются недостаточными.

Мягкие бумаги воспроизводят полутона лучше, чем контрастные, однако серые теневые участки изображения при наличии проработанных деталей в светах значительно ухудшают восприятие изображения.

Эти недостатки устраняются при двухкюветном проявлении. Результаты исследований показали, что при значительном увеличении почернений в тенях остаются чистыми (незавуалированными) хорошо проработанные детали в светах. Воспроизведение полутонов значительно улучшается.

При двухкюветном проявлении отпечатков их последовательно проявляют в мягкоработающем и контрастном проявителях. Детали изображения в высоких светах получают достаточную проработку, и в то же время сохраняется необходимое почернение в глубоких тенях. Наиболее подходящими негативами для указанного способа будут негативы достаточно контрастные. Этим способом можно решать и смежные задачи. Можно, например, подобрав соответствующие проявители, получить на отпечатке изменение цветного тона в тенях и светах изображения. В зависимости от характера изображения и свойств фотобумаги можно получить самые разнообразные результаты.

В каждом отдельном случае необходимо сделать ряд проб.

Разнообразие свойств фотобумаг заставляет ограничиться только некоторыми общими рекомендациями, отказавшись от более подробных инструкций.

Были испытаны следующие проявители:

Агфа Блаутоль; Агфа Нейтоль; Родинал, разведенный в отношении 1 : 40 и 1 : 20; Агфа 108 (контрастноработающий); Агфа 20 (кинопозитивный); Агфа 105 (мягкоработающий); Агфа 123 (дающий коричневые тона).

Четыре последних проявителя можно составить самостоятельно. Их рецепты, рассчитанные на получение одного литра проявителя, даны ниже.

Агфа 108.	Метол	15 г
	Сульфит безв.	40 г
	Гидрохинон	6 г
	Поташ	40 г
	Калий бромистый	2 г
Агфа 20.	Метол	2 г
	Сульфит безв.	25 г
	Гидрохинон	4 г
	Сода безв.	18,5 г
	Калий бромистый	2 г
Агфа 105.	Метол	15 г
	Сульфит безв.	75 г
	Поташ	75 г
	Калий бромистый	2 г

Для работы разводят 1 часть проявителя 4—5 частями воды.

Агфа 123.	Сульфит безв.	50 г
	Гидрохинон	24 г
	Поташ	80 г
	Калий бромистый	2,5 г

Исследовались разнообразные бромосеребряные и хлоробромосеребряные фотобумаги.

Ввиду того, что при двухкюветном проявлении градационная характеристика фотобумаги изменяется в сторону смягчения, желательно применение контрастных фотобумаг.

Для испытания был взят хорошо проработанный негатив с большой градацией полутонов. Одновременно с негативом печатался контрольный градационный клин. Это было необходимо для количественной оценки изменений характеристической кривой позитивного слоя.

Проявление отпечатков производится обычным способом при 18°C.

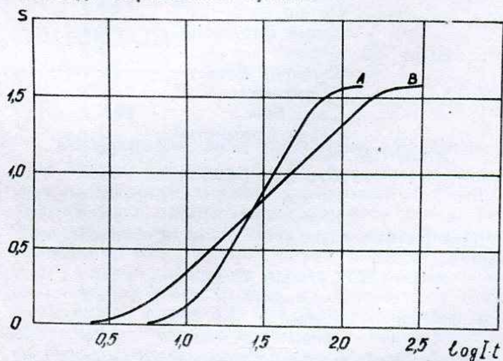
Первое проявление продолжается 30 сек., второе, в зависимости от применяемой комбинации проявителей и сорта фотобумаги,— от 90 до

Таблица 1

Проявители		Продолжительность проявления во втором проявителе (в сек.)	Максимальное время проявления (в мин.)
Первый	Второй		
108	105	100	7
105	108	75	9,5
20	105	65	13
105	20	90	9
Блаутоль	105	75	20
105	Блаутоль	90	13
Блаутоль	Родинал 1:20	90	20
Родинал 1:20	Блаутоль	100	15
Блаутоль	Родинал 1:40	200	20
Родинал 1:40	Блаутоль	120	16
Родинал 1:20	20	100	15
20	Родинал 1:20	70	20
Родинал 1:40	20	110	15
20	Родинал 1:40	100	19

120 сек. При переносе из одного проявителя в другой требуется только кратковременное ополаскивание отпечатка. Обработка в кислой стопванне производится после окончания проявления.

В табл. 1 приводятся возможные комбинации проявителей, их последовательность, оптимальная продолжительность второго проявления, а также допустимая продолжительность второго проявления до образования вуали.



По сенситограммам можно установить, что в области полутонов сохраняются особенности градационной передачи нормальных фотобумаг, в то время как в области малых и больших почернений фотобумага воспроизводит градацию мягких и контрастных сортов, что соответствует в общем «повороту» характеристической кривой вокруг некоторой точки в средних плотностях, как изображено на рисунке.

Последовательность обработки имеет большое значение для окончательного результата.

Очень интересные результаты получают при сочетании различных проявителей с проявителем Агфа 123, а также комбинируя Блаутоль с Агфа 123. Выдержку при этом нужно увеличить. Продолжительность обработки во втором проявителе не должна превышать 5 мин.

Метод двухкюветного проявления можно несколько упростить, смешивая в одной кювете два различных проявителя. Расширение градации отпечатка в этом случае не так велико. Возможные варианты смесей приведены в табл. 2.

Таблица 2

Смесь проявителей	Проявление (в сек.)	Максимальная продолжительность проявления (в мин.)
108+105 (1:1)	135	6
108+105 (1:2)	120	7
108+105 (1:3)	90	7

Метод двухкюветного проявления особенно полезен, если негативы имеют большой объем полутонов или сняты с контровым светом. В последнем случае этот метод допускает применение более контрастных сортов бумаги, чем при обычном позитивном процессе.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть, что этот метод не является более трудоемким, чем обычные способы обработки позитива, и дает возможность значительно улучшить воспроизведение полутонов на отпечатке.



Удлинительные кольца для „Зоркого"

Тов. В. Мазер из Ленинграда прислал ответ на письмо читателя С. Бабенышева, опубликованное в № 10 журнала «Советское фото».

«В продаже имеются удлинительные кольца для репродукционной съемки аппаратом «Зенит». Так как шаг резьбы у камер «Зенит» и «Зоркий» один и тот же, то можно использовать эти кольца и для аппарата «Зоркий».

К сожалению, завод-изготовитель не выпускает таблиц для использования этих колец с различными объективами, которыми оснащен «Зоркий».

Ниже приводятся расчетные таблицы, которые прислал т. Мазер.

Формат оригинала (в мм)	Масштаб изображения	№ кольца	Расстояние от оригинала до задней стенки аппарата (в мм)	Установка объектива по шкале
		Объектив «Индустар-10» («ФЭД»)		
215×325	1:10	1	608	∞
195×290	1:9	1	558	5
175×290	1:8	1	509	2
150×225	1:7	1	460	1,25
130×195	1:6	2	411	8
110×160	1:5	2	363	1,25
85×130	1:4	1+2	315	∞
65×110	1:3	3	270	4
45×65	1:2	2+3	228	2,5
22×32	1:1	2+3+4	203	∞
		«Индустар-22» и «Юпитер-3»		
215×325	1:10	1	633	15
195×290	1:9	1	581	3,5
175×290	1:8	1	530	1,7
150×225	1:7	1	478	1,2
130×195	1:6	2	427	4
110×160	1:5	2	376	1,2
85×130	1:4	1+2	326	20
65×110	1:3	3	278	1,8
45×65	1:2	4	235	1,3
22×32	1:1	2+3+4	209	1,2
		«Юпитер-8»		
215×325	1:10	1	641	15
195×290	1:9	1	590	3,5
175×290	1:8	1	538	1,7
150×225	1:7	1	486	1,2
130×195	1:6	2	435	4
110×160	1:5	2	385	1,2
85×130	1:4	1+2	335	20
65×100	1:3	3	287	1,8
45×65	1:2	4	243	1,3
22×32	1:1	2+3+4	217	1,2



Фотолюбитель Нина ПОТЕМКИНА

Чайки

Камера «Зоркий»; «Юпитер»; объектив с фокусным расстоянием 135 мм; диафрагма 5,6; пленка тип А; 1/500 сек.

КАК ВЫБРАТЬ ФОТОАППАРАТ

А. СОКОЛОВ

Отечественная оптико-механическая промышленность выпускает большое количество различных типов фотоаппаратов. Среди них — малоформатные камеры с использованием 35-мм кинопленки, складные аппараты для работы на роликовой пленке шириной 60 мм, зеркальные аппараты, стереоскопические и т. д.

Наличие в продаже разнообразного ассортимента фотоаппаратов создает широкие возможности для выбора необходимой модели. Но одновременно это обилие моделей, сильно отличающихся по своей стоимости и качеству, в значительной степени усложняет выбор фотоаппарата. Фотолюбители, решившие купить себе фотоаппарат, обычно задумываются над двумя основными вопросами:

Во-первых, какой тип и модель аппарата лучше выбрать в соответствии с имеющимися у него средствами и направлением предполагаемых съемок?

Во-вторых, как проверить аппарат во время его покупки, на что необходимо обратить особое внимание при внешнем осмотре и опробовании механизмов?

Совершенно очевидно, что в журнальной статье дать исчерпывающие ответы на эти вопросы невозможно. Чтобы несколько облегчить задачу рационального выбора аппарата, напомним лишь самые необходимые характеристики наиболее распространенных аппаратов.

В настоящее время малоформатные фотоаппараты «Зоркий» выпускаются четырех моделей: «Зоркий-С», «Зоркий-2С», «Зоркий-3С» и «Зоркий-4». Аппараты предназначены для работы на 35-мм перфорированной кинопленке и имеют формат кадра 24×36 мм. Объективы съемные (ввертываются в стандартное резьбовое кольцо), взаимозаменяемые. Наводка на резкость производится с помощью дальномера. Затвор шторный из прорезиненной ткани. Имеется синхроустройство, позволяющее пользоваться электронными лампами-вспышками и лампами-вспышками одноразового действия.

Наиболее простой моделью является «Зоркий-С». Он обычно имеет объектив F = 50 мм со светосилой 1 : 3,5 («Индустар-50» или «Индустар-22), реже со светосилой 1 : 2 (типа «Юпитер»). Корпус камеры неразъемный, литой из легкого сплава.

«Зоркий-2С» отличается от «Зоркого-С» тем, что имеет автоспуск в корпусе камеры, который позволяет без посторонней помощи сфотографироваться самому.

Аппараты «Зоркий-С» и «Зоркий-2С» имеют диапазон автоматических моментальных выдержек от 1/25 сек. до 1/500 сек. и выдержку «от руки» («В»).

«Зоркий-3С» — это усовершенствованный аппарат «Зоркий». Отличительными его особенностями являются: съемная задняя крышка корпуса, объединение видоискателя и дальномера в одном поле зрения, дополнительная фокусировка видоискателя по глазу (диоптрийная поправка) и расширенный диапазон автоматических моментальных выдержек (от 1 сек. до 1/1000 сек.). Камера комплектуется объективом F = 50 мм со светосилой 1 : 2 (типа «Юпитер»).

«Зоркий-4» отличается от «Зоркого-3С» наличием автоспуска в корпусе камеры.

«ФЭД-2» является модификацией аппарата «ФЭД», аналогичного «Зоркому». Как и у аппарата «Зоркий-3С», у него съемная задняя крышка корпуса, видоискатель и дальномер объединены в одном поле зрения, имеется диоптрийная фокусировка видоискателя по глазу. Диапазон выдержек такой же, как у аппарата «Зоркий-С». Автоспуска нет.

Перечисленная группа фотоаппаратов широко применяется как фотолюбителями, так и фотографами-профессионалами для самых разнообразных съемок. Благодаря своей компактности, надежности в работе, прочности корпуса они наиболее удобны для репортажных съемок, в путешествиях и т. д. Работая этими аппаратами, можно получить негативы высокого качества, допускающие большие увеличения.

Фотоаппарат «Зенит-С» сконструирован на базе аппарата «Зоркий» и имеет с ним общую принципиальную схему затвора. «Зенит» — зеркальный фотоаппарат. Установка кадра и наводка

на резкость производится по матовому стеклу. Он очень удобен для портретных съемок, макро- и микросъемки, съемки животных и птиц (с применением длиннофокусных объективов). Для репортерской работы «Зенит» менее удобен, чем камера с дальномером, так как наводка на резкость по матовому стеклу менее оперативна и требует известной тренировки и достаточной остроты зрения.

Фотоаппарат «Киев-2а» является малоформатным аппаратом высокого класса, предназначенным для самого разностороннего применения. Наводка на резкость осуществляется по дальномеру, совмещенному в одном поле зрения с видоискателем; затвор шторный с металлическими шторками; имеет механизм автоспуска; диапазон выдержек от 1/2 до 1/1250 сек. и «В» (выдержка от руки). Камера имеет синхроконтакт. Для удобства зарядки задняя крышка корпуса сделана съемной. При желании вместо приемной катушки можно использовать вторую кассету, благодаря чему исключается необходимость обратной перемотки. Камера имеет гнездо с байонетом для объективов. Это позволяет производить быструю смену объективов, которые имеют специальную штыковую оправу. Аппарат продается с основным объективом F = 50 мм со светосилой 1 : 2 (типа «Юпитер»).

«Киев-3а» отличается от модели «Киев-2» тем, что на его верхней крышке расположен фотоэлектрический экспонометр, представляющий неотделимую часть аппарата.

Фотоаппарат «Киев» рассчитан на хорошо подготовленных фотолюбителей и фотографов-профессионалов. Камера имеет очень сложные и точные механизмы затвора и дальномера; поэтому она требует исключительно аккуратного обращения. Благодаря наличию коротких выдержек фотоаппарат удобен для съемок спорта.

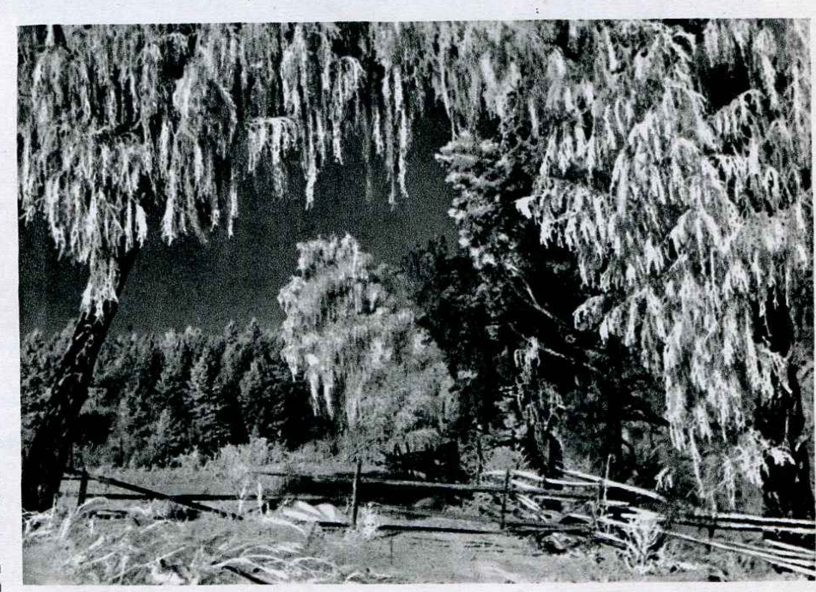
Фотоаппарат «Смена» — упрощенный малоформатный аппарат с одним постоянно укрепленным объективом. Его корпус изготовлен из пластмассы и имеет съемную заднюю крышку. Фокусное расстояние объектива — 40 мм; светосила — 1 : 4,5; затвор центральный; диапазон выдержек от 1/10 до 1/200 сек. и «В»; наводка на резкость по шкале расстояний — в пределах от бесконечности до 1,3 м.

«Смена-2» — модель аппарата с синхроустройством и с вмонтированным в затвор автоспуском.

Аппараты «Смена» рассчитаны на начинающих любителей и особенно пригодны для эпизодических съемок во время путешествия или на отдыхе. Они очень просты по конструкции и в обращении. При правильном использовании они обеспечивают получение негативов, позволяющих производить вполне удовлетворительные увеличения.

Фотоаппарат «Москва-4» является складным пленочным аппаратом, предназначенным для работы на роликовой пленке шириной 60 мм с форматом кадра 6 × 9 см. Благодаря наличию дополнительной съемной кадровой рамки формат кадра может быть изменен на 6 × 6 см. Аппарат имеет постоянно укрепленный высококачественный объектив F = 110 мм со светосилой 1 : 4,5; центральный междулинзовый затвор с диапазоном автоматических выдержек от 1 сек. до 1/250 сек. и «В»; оборудован синхроустройством; наводка на резкость по дальномеру; механизм перемотки пленки имеет автоблокировку, предохраняющую от

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Иней. Камера «ФЭД»; «ФЭД», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 12,5; светофильтр ЖС-17; пленка МЗ-2; 1/100 сек.

Фото И. Хрипина (г. Ярославль)

возможности сделать два снимка на один и тот же кадр.

«Москва-5» отличается от аппарата «Москва-4» более светосильным объективом (F = 110, 1 : 3,5); в затвор вмонтирован механизм автоспуска; корпус литой, более прочный и с лучшей отделкой.

Фотоаппараты «Москва-4» и «Москва-5» — широко распространенные аппараты. Они с успехом применяются для различного рода натурных съемок, групповых портретов, жанровых сцен и т. д. Получение негативов крупного формата, с которых можно производить контактную печать, а также возможность получения больших высококачественных увеличений путем проекционной печати делают эти аппараты во многих случаях незаменимыми.

Фотоаппарат «Любитель» — двухобъективный зеркальный фотоаппарат, очень простой по конструкции. Он предназначен для работы на роликовой пленке шириной 60 мм с форматом кадра 6 × 6 см. Корпус изготовлен из пластмассы и имеет открывающуюся заднюю крышку. Объектив в камере укреплен постоянно; F = 75 мм, 1 : 4,5; затвор центральный, с диапазоном скоростей от 1/10 до 1/200 сек; наводка на резкость по шкале расстояний и визуальная по матовой плоскости, имеющейся в центре верхней линзы видоискателя.

Фотоаппарат «Любитель-2» отличается от аппарата «Любитель» тем, что имеет вмонтированный в затвор механизм автоспуска и синхроконтакт.

Фотоаппараты «Любитель» пригодны для различного рода съемок. Они несложны по конструкции и просты в обращении. Визуальная наводка по матовому стеклу, сравнительно большой формат получаемых негативов, с которых можно печатать снимки без увеличения, делают эти аппараты очень удобными для начинающих фотолюбителей.

Фотоаппарат «Спутник» является стереоскопическим фотоаппаратом. По своей конструкции он представляет собой сочетание двух камер «Любитель» с одним общим зеркальным видоискателем. Формат отдельного снимка стереопары 6 × 6 см. Объективы и затворы такие же, как и в аппарате «Любитель». Открытие и закрытие затворов происходит одновременно. Имеются механизм автоспуска и синхроустройство.

Фотоаппаратом «Спутник» можно производить как стереоскопические, так и обычные плоскостные съемки.

В комплекте аппарата имеются специальная копировальная рамка для печати стереопар и стереоскоп для рассматривания стереоскопических (объемных) изображений.

Все выпускаемые фотоаппараты проходят обязательный контроль на заводе-изготовителе. Кроме того, во многих фотомагазинах они дополнительно проверяются товароведами-специалистами. Однако в силу различных случайностей не исключена возможность, что в продажу может попасть аппарат, имеющий какой-либо дефект.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Холодно. Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 90 ед. ГОСТа; декабрь, 10 час.; $^{1}/_{25}$ сек.

Фото С. Панова (г. Электросталь)



По таежным дорогам. Камера «ФЭД»; «ФЭД», 1 : 2/50 мм; диафрагма 9; изопанхром 90 ед. ГОСТа; $^{1}/_{100}$ сек.

Фото В. Немировского (г. Хабаровск)

Чтобы избежать огорчений, связанных с обменом уже купленного аппарата или с его гарантийным ремонтом, лучше всего при покупке тщательно проверить и опробовать основные механизмы фотоаппарата.

В зависимости от обстоятельств эта проверка и опробование могут быть произведены продавцом магазина или с разрешения последнего самим любителем, разумеется, если он уже достаточно знаком с фотоаппаратом этого типа.

Осмотр и опробование фотоаппаратов с целью выявления возможных дефектов производятся примерно в следующем порядке.

1. Осмотр наружных частей и деталей аппарата

Проверяются: исправность обклейки корпуса; лакировка и хромировка; наличие винтов и их затяжка; исправность наружных линз видоискателя и дальномера; ушки для ремешка; наружные части замков крышки и т. д. Если аппарат складной, его раскрывают и осматривают в раскрытом виде, обращая особое внимание на состояние рычагов и распорок. В рабочем положении передняя доска с объективом должна быть параллельна корпусу камеры и не качаться.

2. Проверка посадочных размеров гнезд для кассет и барабана (вилки) приемной катушки в малоформатных аппаратах типа «Зоркий» и «Киев»

Снимают (открывают) заднюю или боковую крышку корпуса, как при зарядке аппарата пленкой. Проверяют, насколько хорошо кассеты устанавливаются в соответствующих гнездах, пробуют, как надевается на барабан приемная катушка. При этом одновременно проверяется исправность пружины приемного барабана (вилки), для чего, придерживая левой рукой приемную катушку, правой поворачивают заводную головку аппарата. При нормальной регулировке приемная катушка вместе с барабаном должна проворачиваться с некоторым усилием, но достаточно плавно и без задержек.

3. Опробование транспортирующего механизма в аппаратах типа «Зоркий» и «Киев»

Лучшей проверкой механизма будет пробная зарядка аппарата пленкой и протяжка ее на несколько кадров с последующей обратной перемоткой. При этом одновременно будут проверены: работа зубчатого барабана, узел включения и выключения механизма перемотки, правильность намотки пленки на приемную катушку, узел головки обратной перемотки, работа счетчика и исправность прижимного выравнивающего столика (диска). Без пленки перечисленные узлы и детали проверяются раздельно.

В аппарате «Смена» проверка происходит в той же последовательности, но необходимо учесть, что, в отличие от аппаратов «Зоркий» и «Киев», протягивание пленки в аппарате «Смена» осуществляется непосредственно головкой перемотки, а зубчатое колесо, находящееся у кадровой рамки, служит приводом счетчика. Поэтому при проверке аппарата, не заряженного пленкой, это колесо осторожно поворачивают в сторону движения пленки и таким путем устанавливают исправность механизма счетчика. При повороте на восемь зубцов колесо должно запираться и освободиться лишь при нажатии на кнопку, имеющуюся на верхней крышке корпуса. Головка пе-

ремотки должна вращаться только в сторону, указанную стрелкой.

4. Проверка и опробование механизма перемотки в пленочных аппаратах на роликовую пленку шириной 60 мм («Москва», «Любитель» и т. д.)

Открывают (снимают) заднюю крышку и проверяют, хорошо ли устанавливаются катушки (приемная и подающая) в гнездах. Проверяют работу головки перемотки — исправная головка должна проворачиваться только в сторону, указываемую стрелкой. В аппаратах «Москва» при повороте головки перемотки в специальном окне (около головки) появляется красный сигнал, показывающий, что перемотка произведена. При нажатии на спусковую кнопку сигнал исчезает. Далее проверяется исправность красных смотровых окон (на крышке) и их заслонок, которые должны легко открываться и закрываться. Необходимо также осмотреть поверхность прижимного столика (она должна быть ровной и без царапин) и работу пружинок.

5. Осмотр и проверка меха

Если аппарат имеет мех, проверяют его приклейку к корпусу и осматривают (на просвет) с целью выявления проколов.

6. Проверка работы шторного затвора

Работу затвора проверяют путем опробования всех имеющихся выдержек. При замедленных автоматических выдержках механизм затвора должен работать плавно, без рывков и задержек. Предельно короткие выдержки 1/500, 1/1000, 1/1250, если задняя крышка аппарата съемная, лучше проверять на просвет, направляя объектив аппарата на яркий источник света.

В затворах, имеющих автоспуск, последний проверяют обязательно на нескольких выдержках. Одновременно с опробованием механизма затвора проверяют также исправность шторок (проколы, перекосы и т. д.). Если аппарат синхронизирован и имеется лампа-вспышка, необходимо также опробовать работу синхроустройства.

7. Проверка работы центрального затвора

Последовательность проверки центрального затвора такая же, как и у шторного затвора. Здесь добавляется еще дополнительная проверка диафрагмы, так как затвор одновременно служит и оправой объектива.

8. Проверка объектива

Линзы проверяются осмотром (в лупу) как в отраженном, так и в проходящем свете (на просвет). Наружная поверхность линз не должна иметь никаких следов повреждения или загрязнений (жировых пятен, точек и пр.). В оправе между линзами не должно быть никаких посторонних предметов, например крошек лака, волосков и пр. Внутренняя поверхность оправы должна быть черно-матовой.

При рассматривании объективов на просвет внутри линз всегда наблюдается некоторое количество воздушных пузырьков небольшого размера. Эти пузырьки практически совершенно не влияют на качество снимков, поэтому объективы с пузырьками никогда и нигде не бракуются.

Следует также иметь в виду, что более сложный и дорогой объектив всегда имеет больше пузырьков, чем дешевый, так как число линз в нем значительно больше, а сами линзы толще.

После осмотра линз проверяются диафрагма и оправа. В случае если оправа червячная (аппарат «Зоркий», «ФЭД»), проверяют ее качество. Оправа в местах резьбовых соединений не должна иметь качки (люфта), а вращение отдельных элементов должно происходить плавно и не очень туго.

В фотоаппаратах «Москва», «Любитель», «Смена» объектив вмонтирован в затвор и наводка на резкость производится частичным отвинчиванием передней линзы. Поэтому необходимо проверить резьбовое соединение передней линзы с оправой. В аппарате «Любитель» дополнительно проверяют зубчатое зацепление оправ съемочного объектива и линзы видоискателя. В хорошо собранном аппарате «Любитель» зубчатое зацепление должно иметь минимальный зазор.

9. Проверка видоискателя и дальномера

Видоискатель проверяется визуально. Дальномер проверяется путем пробной наводки на резкость, то есть сопоставлением показаний метражной шкалы с действительным расстоянием до предмета наводки. При наблюдении в окно дальномера оба изображения до момента их совмещения должны быть одинаково яркими и иметь четкие контуры. Исправный дальномер не должен также иметь никакого двоения изображений по вертикали.

10. Проверка комплектации

Комплектация аппарата сверяется по имеющемуся паспорту. Особое внимание следует обратить на номера объектива и камеры в аппаратах, имеющих сменную оптику («Зоркий», «ФЭД», «Киев»).



МОНТАЖНЫЕ ПРИЕМЫ ПРИ СЪЕМКЕ ФИЛЬМА

Н. КРЮЧЕЧНИКОВ

Как правило, кинолюбитель — это фотолюбитель с солидным стажем. Он умеет выбирать выигрышные точки съемки, пользоваться осветительными приборами, верно определять выдержку, он знаком с основами композиции.

Браться за киносъемку, не имея практического опыта работы с фотокамерой, нецелесообразно. Недаром при подготовке профессиональных кинооператоров их прежде всего обучают владеть в совершенстве фотосъемкой, а уж затем дают в руки киноаппарат.

Представим себе, что вы уже свободно овладели основами фотографии и после этого тщательно изучили устройство вашего съемочного киноаппарата. Написав сценарный план или сценарий, вы, стараясь в точности соблюсти длину и последовательность намеченных заранее сцен, сняли фильм.

Этот первый фильм содержит в себе все, что было вами задумано, однако он и отдаленно не напоминает профессиональное кинопроизведение. Он получился фрагментарным, действие в нем отрывисто, куски, которые по сценарию должны объединяться какой-то общей мыслью, воспринимаются как не имеющие никакой связи, и, наоборот, совершенно различные по содержанию эпизоды смотрятся на экране как единое целое.

Откуда эти беды, свойственные первым фильмам кинолюбителя, в чем их причина?

В отличие от фотографии каждый кадр или съемочный план (кусок пленки, снятый непрерывно с одной точки) в кинофильме имеет не только самостоятельное значение. Его содержание раскрывается полностью лишь в сопоставлении с другими кадрами. Мало того, одним планом, с одной точки трудно, а подчас и просто невозможно передать содержание даже очень простой сцены. Для этого приходится снимать целую серию кадров.

Какими же средствами добиваться зримой связи между отдельными кадрами, сценами и эпизодами и каким образом, напротив, отделять их друг от друга? Как, с точки зрения творческой, монтировать любительский фильм?

Связь между отдельными кадрами учитывается уже при съемке фильма. В профессиональном кино монтаж снятого материала также играет огромную, часто решающую роль. Режиссер за монтажным столом может выбросить неудачные куски, подрезать излишне длинные сцены, поменять местами отдельные кадры и целые эпизоды. Профессиональные камеры оснащены специальными приспособлениями, позволяющими применять разнообразные технические монтажные средства: наплывы, затемнения, вытеснения и т. п. Если по каким-либо причинам это не удалось осуществить на съемках, то монтажные переходы можно сделать в лаборатории.

Опытный кинорежиссер может за монтажным столом творить «чудеса» и исправить многие ошибки, допущенные при съемке.

У кинолюбителя нет таких широких возможностей. Его камера предельно проста и, как правило, лишена приспособлений для технических монтажных приемов. Правда, кинолюбитель вооружен таким «оборудованием», как ножницы и пресс для склейки пленки, поэтому он, как и режиссер-профессионал, может «резать» и «кроить» фильм, добиваясь высоких художественных результатов.

Однако и здесь перед кинолюбителем встают серьезные ограничения.

Снимать с большим запасом, в расчете убрать лишнее при монтаже ленты, для кинолюбителя слишком дорого. Ему приходится экономить каждый метр пленки.

Прежде чем вооружаться ножницами и лихо резать фильм, кинолюбителю нужно подумать еще и о других обстоятельствах.

Он снимает большей частью на обратимой пленке, то есть получает один-единственный экземпляр фильма. Все даже аккуратно сделанные склейки на этом экземпляре будут ощущаться при проекции. Именно в склейках или возле них лента рвется при проекции. Неизбежные утолщения в склейках создают неприятные, мешающие просмотру щелчки в проекторе и дерганье кадра. Наконец, даже при самой тщательной склейке на узкой, особенно 8-миллиметровой, пленке трудно добиться полного совпадения границ смежных кадриков, поэтому на экране в местах склеек мелькают темные и светлые полосы.

В профессиональном кино с негатива снимается копия, и режиссер, работая над монтажом,

имеет в руках эту копию, не боясь ее повредить. Кинолюбитель распоряжается единственным экземпляром, и при монтаже фильма, да еще в неприспособленных условиях, повреждения ленты (царапины, изломы и т. п.) неизбежны.

Монтаж 8-миллиметровой пленки довольно сложен еще и потому, что рассматривать крохотное изображение даже через сильную лупу очень затруднительно.

Все это говорит о том, что к склейке отдельных кусков в любительском фильме, снятом на обратимой пленке, нужно прибегать лишь в случае крайней необходимости.

Как же быть?

Уже при съемке нужно представить себе последовательное развитие эпизодов, составляющих план, и, снимая, мысленно монтировать будущий фильм.

Одним из самых элементарных приемов, используемых в профессиональном кино для отделения одной сцены от другой, является затемнение. Путем изменения щели обтюратора съемочной камеры изображение может постепенно появляться из полной темноты и, наоборот, уходить в темноту.

В распространенных любительских камерах щель обтюратора постоянна, однако подобие затемнения осуществить несложно. Для того чтобы изображение появилось на экране из затемнения, нужно укрепить камеру на штативе, определить величину диафрагмы по экспонометру, запомнить ее и задиафрагмировать объектив до конца. После этого нажать пусковую кнопку и постепенно (в течение 5—10 сек.) открывать диафрагму до необходимого относительного отверстия. Эффект затемнения получится при этом лишь в том случае, если объектив был задиафрагмирован не менее чем на 3—4 ступени.

Для того чтобы в конце эпизода или фильма изображение ушло в затемнение, нужно такую же операцию проделать в обратном порядке, то есть установить нужную диафрагму и по мере съемки плана закрывать диафрагму до конца.

Если у вас есть помощник, который по вашему сигналу будет закрывать и открывать диафрагму, то можно обойтись без штатива.

В некоторых любительских камерах плавное вращение кольца диафрагмы во время съемок практически невозможно. В таком случае для отделения одного эпизода от другого можно использовать следующий простой прием.

Перед съемкой нужно прикрыть объектив плотным листком черной бумаги, затем нажать кнопку и постепенно открывать объектив, сдвигая листок в сторону. В конце съемки нужно проделать этот прием в обратном порядке, постепенно, прикрывая объектив до полного затемнения.

Плавный переход от одной сцены к другой можно достигнуть и таким приемом. Уточнив заранее через видоискатель композицию кадра и запомнив съемочное положение, кинокамеру затем поворачивают на близко расположенный затемненный предмет (например, на стоящее в тени дерево или затененную часть стены). Нажав пусковую кнопку, аппарат поворачивают на снимаемый объект и продолжают обычную съемку. В конце съемки аппарат можно таким же образом повернуть к темному объекту и этим закончить сцену. Следующая сцена для монтажного перехода снимается аналогичным приемом.

Связывать отдельные сцены можно также по внешним изобразительным признакам. Допустим, одна из сцен происходит на площади, а следующая в комнате. В конце первой сцены вы можете направить аппарат на часы, висящие

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Утро. Фотоаппарат «Смена»; диафрагма 5,6; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль 5 часов; 1/50 сек.

Фото Л. Шостака (г. Одесса)

на столбе или фасаде здания. Затем снять эти часы как можно крупнее, подойдя поближе. После этого зрителю показываются другие часы. Аппарат поворачивается и открывает нам новое место действия — комнату.

В одном любительском фильме герой садится на велосипед и отправляется к своему другу, чтобы отпраздновать день рождения. Аппарат выделяет колесо мчащегося велосипеда. Затем мы видим на экране только это вертящееся колесо (снятое позже и в другом месте). Колесо сменяет на экране вращающийся диск граммофонной пластинки. Аппарат панорамирует, и мы видим комнату, в которой сидят возле радиолы друзья героя. Открывается дверь, и в комнату входит запыхавшийся велосипедист.

Монтировать планы по внешним изобразительным признакам нужно, конечно, с известной осторожностью, стараясь не исказить смысл сцен и не затруднить их восприятия зрителем.

Для подчеркивания смысловой связи эпизодов и сцен в кино широко применяются так называемые н а п л ы в ы — постепенные переходы одного изображения непосредственно в другое. Это монтажное средство выполнимо только с помощью камер с обратным ходом пленки, как, например, АК-8.

Чтобы получить эффект наплыва с помощью камеры АК-8, необходимо снять конец плана в затемнение описанным выше способом. Затем вставить специальную ручку в отверстие, расположенное на правой боковой стенке камеры (если держать аппарат объективом от себя), и перемотать пленку на необходимое число кадриков в обратном направлении (против часовой стрелки) в соответствии с длительностью «затемнения». Каждый щелчок при повороте ручки означает продвижение пленки на один кадрик. Если нет специальной ручки, можно использовать отвертку, вставив ее в шлиц оси, виднеющейся в отверстии.

После перемотки пленки следующий план снимается «из затемнения». В результате мы получим на экране наплыв.

Другие монтажные переходы, как, например, «диафрагма», «вытеснение» и т. п., достигаются лишь применением специальных насадок на объектив.

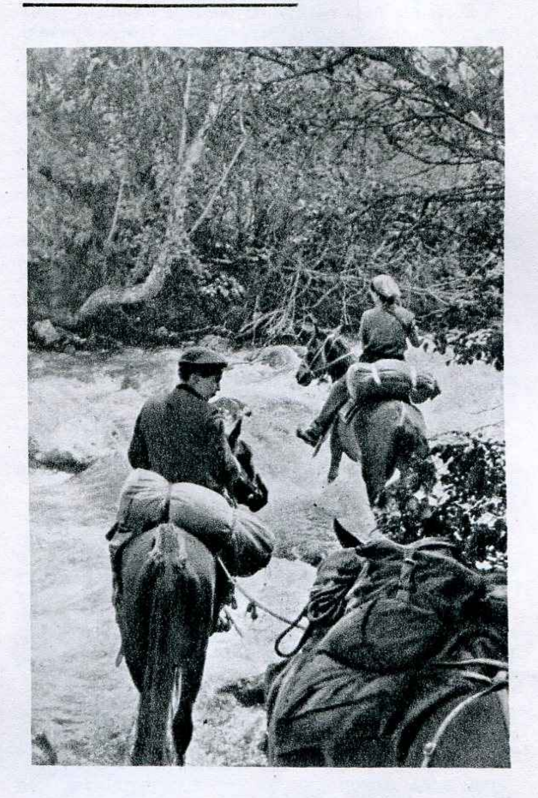
Самая сложная монтажная работа — это организация снятого материала внутри эпизода или сцены. Изложить в небольшой статье принципы, по которым монтируются эпизоды, сцены и короткие смысловые куски — «монтажные фразы»,— дело немыслимое. Всех, кто хочет ознакомиться с этими вопросами подробно, мы отсылаем к специальной литературе и рекомендуем в первую очередь прочитать главу «Кадр и монтаж» в книге Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры» (Госкиноиздат, М., 1941). Здесь же ограничимся некоторыми советами, которые помогут избежать наиболее распространенных ошибок.

Прежде всего при съемке планов, относящихся к одной сцене и объединенных одной мыслью, нужно помнить о том, что каждый такой план — это продолжение предыдущего и подготовка следующего. При этом необходимо учитывать темп и направление движения в кадре, а также логичность и соразмерность переходов от общих планов к более крупным и, наоборот,— от крупных к более общим.

Так, например, нельзя показывать героя в одном кадре собирающимся сесть на стул, а в следующем уже сидящим на этом стуле. На экране получится нелепый скачок. Нужно либо показать одно из положений героя, либо непрерывность всего движения, либо между фазами движения показать другой объект.

Нельзя соединять между собой куски, изображающие одно и то же непрерывное действие (например, герой подходит к столу), если в одном из них герой движется очень медленно, а в другом быстро. При соединении мы увидим

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



В брод. Фотоаппарат «ФЭД-2»; объектив «Индустар-26»; 1 : 2,8/50 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 65 ед. ГОСТа; 1/100 сек.

Фото В. Мишина (г. Москва)

на экране неоправданное по смыслу, резкое, скачкообразное изменение движения.

Если вы переходите от общего плана к среднему или более крупному, нужно, чтобы зритель ясно ощущал необходимость этого перехода, а также непосредственную смысловую связь смежных планов.

Так, когда вы вначале показываете героя во весь рост, а затем крупным планом значок, который он носит, необходимо, чтобы этот значок был заметен и в первом общем плане. В противном случае зритель может не уловить смысловой связи.

Не прибегайте к крупным планам, если то, что вы показываете, можно детально разглядеть на кадрах, снятых общим планом, и, наоборот, избегайте показа общим планом подробностей, которые можно рассмотреть только на более крупных планах.

При монтаже учитывайте, что зритель невольно сопоставляет соседние планы, подчас вкладывая в них особый смысл.

Так, если вначале показывается фасад здания, а затем комната, то зритель будет думать, что эта комната находится в показанном ранее здании.

Например, в фильме инженера Т. об экскурсии на ВСХВ показывается, как группа посетителей входит в павильон «Белорусская ССР», а вслед за этим мы уже видим, что эти люди стоят в оранжерее и любуются растущими на деревьях мандаринами. Получается, что оранжерея с субтропическими культурами находится в павильоне Белорусской ССР, а не Грузинской, как это есть на самом деле.

Неудачное сопоставление кадров может привести к совсем непредвиденным результатам.

В этом же фильме была снята сценка, показывающая экскурсантов возле павильона свиноводства. Автор фильма хотел подчеркнуть, что один из посетителей очень заинтересовался свиньей рекордного веса. Как же это сделано в фильме? Вначале общим планом показан загон со свиньями. Затем мы видим крупным планом снятого экскурсанта, внимательно смотрящего прямо на нас, а после этого тем же крупным планом... снятое животное, уставившееся в аппарат.

Это невольное «сопоставление» вызвало при просмотре взрыв смеха, неожиданный для автора фильма. Нужно было снимать посетителя смотрящим не в аппарат, а в сторону объекта, которым он заинтересовался. А само животное снимать уже с точки зрения посетителя.

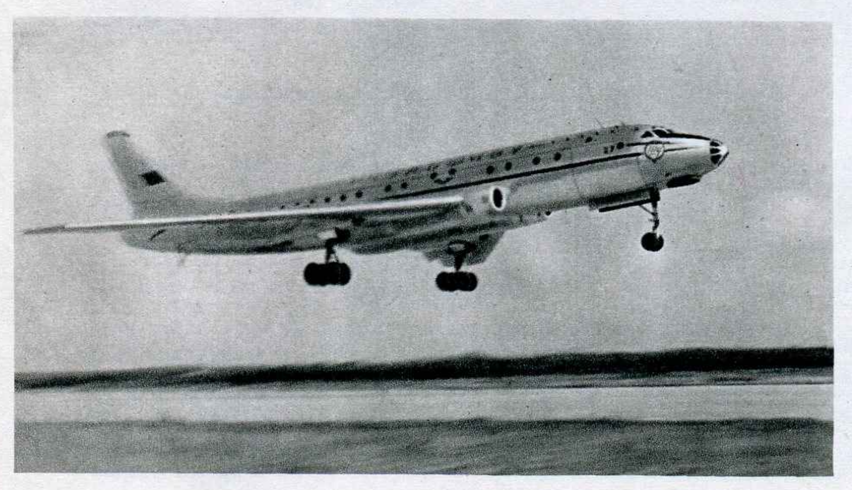
Иногда, напротив, сопоставлением самых различных по содержанию кадров можно вложить в сцену определенный смысл.

Например, мы видим на экране человека, погруженного в глубокое раздумье. Затем показывается хмурый осенний пейзаж с тяжело нависшими тучами. Потом снова сидящий в раздумье человек. Этим раскрывается душевное состояние героя, его настроение.

Снимая, нужно следить за тем, чтобы кадры, объединяющие задуманную сцену, совпадали по характеру освещения, плотности изображения, степени его контрастности и другим фотографическим качествам. Имея дело с обратимой пленкой, необходимо стараться все кадры снимать на материале с одним номером эмульсии и обрабатывать его в одних и тех же условиях. В противном случае кадры не будут совпадать тонально.

Фильмы, снятые с учетом особенностей монтажа, доставляют при окончательной, «чистовой» их доработке за монтажным столом немного хлопот. Грамотно смонтированный любительский фильм смотрится легко, не утомляя пестротой кадров и сцен, он оставляет впечатление художественной цельности и законченности и хорошо доносит до зрителя идейный замысел, вложенный в него автором.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



На взлете. Фотоаппарат «Зоркий»; объектив «Индустар-22»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; изопанхром 65 ед. ГОСТа; 1/50 сек.

Фото В. Кудрявцева (г. Москва)

АРТИСТЫ С КИНОКАМЕРОЙ

А. ТИХОМИРОВ

На экране — кинокадры о жизни за рубежом. Простые люди на улицах города, малыши в колясках, влюбленные парочки — одинаковые во всем мире,— старички с газетами в руках. А вот этого у нас не встретите — шествует чванливый аристократ и дама с вычурно наряженной собачкой.

Киноочерк сменяется живым, увлекательным рассказом с эстрады о капиталистической стране, ее внешнем лоске и ценах на квартиры, о красивых вещах и куцых пенсиях.

И снова на экране — кино. Вы видите выступления артистов варьете разных стран. Перед вами поразительные таланты, настоящие мастера, у которых есть чему поучиться, а рядом — безвкусные, пошлые номера, не вызывающие ничего, кроме недоумения. Холодное, отточенное мастерство и полное пренебрежение к актеру как к человеку.

А в заключение вечера на экране... вы! Да, да, вот вы перед началом концерта протискиваетесь через толпу у входа в фойе Центрального Дома актера, настойчиво доказываете билетерам, что вы забыли свой пригласительный билет дома, и, наконец, вам удается войти.

Зрители дружно смеются, узнавая самих себя на экране, и горячо благодарят Тамару Птицыну и Леонида Маслюкова — артистов эстрады. Оказывается, это они — авторы всех только что демонстрировавшихся фильмов, вызвавших такие дружные аплодисменты зрительного зала.

Секция кинолюбителей Центрального Дома актера Всероссийского театрального общества существует три года. В секцию принимаются артисты, музыканты, художники — члены ВТО. Их профессия позволяет им вести репортажную съемку во время гастролей по стране и за границей, снимать сцены из спектаклей, игру отдельных актеров.

В списке кинолюбителей много знакомых зрителям фамилий: артисты М. Габович, А. Грибов, М. Кедров, Л. Утесов, драматург В. Поляков и другие.

На проводившемся в июне 1957 года первом московском фестивале любительских фильмов члены секции скрипач Игорь Безродный и артист балета Большого театра Станислав Власов разделили второе место.

Членами секции кинолюбителей снят документальный материал о многих странах мира. Англия, Венгрия, Норвегия, Швеция, Южная Америка, Япония — вот далеко не полный список стран, где побывали московские артисты с киноаппаратом.

Центральный Дом актера систематически организует вечера показа работ кинолюбителей, подобные описанному выше. Образован фонд любительских кинофильмов, закуплена проекционная аппаратура. Занятиями секции руководит опытный специалист узкопленочного кино А. Куракин.

Кинолюбители снимают мультипликационные фильмы, рисованные и объемные, снимают под водой, снимают прямо с экрана в зале кинотеатра заинтересовавшие их эпизоды «большого» кино. Есть интересный опыт съемки сатирического фильма на местные темы, ведется работа по озвучиванию магнитным способом 16-и 8-*мм* фильмов.

К сожалению, еще многое мешает развитию кинолюбительства. Трудно достать химикалии, в продаже отсутствуют приспособления для проявления и сушки кинопленки на дому, качество выпускаемой аппаратуры оставляет желать много лучшего.

Организованная в Москве кинофотолаборатория (Мазутный, дом 6) очень быстро выполняет заказы, но не гарантирует качества обработки. Цены за проявление пленок высокие.

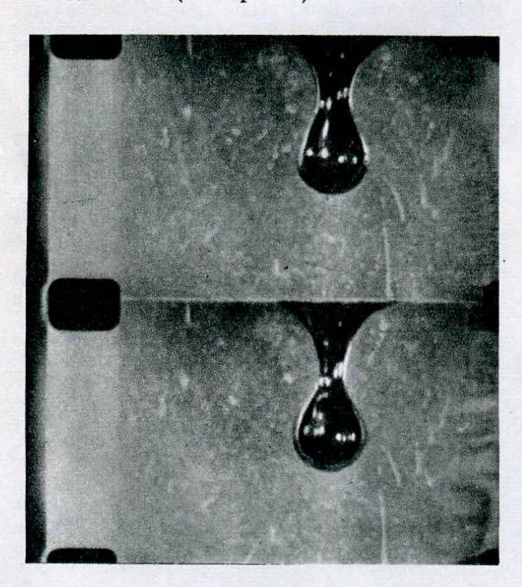
Почему бы Москультторгу не организовать продажу наборов химикалий для проявления обратимой пленки, что было бы очень удобно для начинающих кинолюбителей, продажу клея для склеивания узкой (ацетатной) кинопленки. Хорошо бы наладить изготовление портативных сладных киноэкранов небольшого размера — для этого очень хороша специальная тисненая алюминированная ткань, вырабатываемая промышленностью.

По непонятным причинам прекратился выпуск магнитофонных приставок, удобных для озвучания любительских фильмов.

Хочется пожелать промышленности и торгующим организациям больше советоваться с кинолюбителями и полнее удовлетворять их запросы.

Увеличение с узкопленочных кинонегативов

Многих кинолюбителей интересует вопрос о том, как увеличить отдельные кадры 16-или 8-*мм* фильма и получить с них фотоотпечатки. Увеличивать отдельные кадры узкопленочного фильма, конечно, можно, но полученный фотоснимок по качеству будет хуже фотоснимка, сделанного фотоаппаратом, так как увеличение кадра с 8-*мм* фильма даже до размера 3,5×5 *см* соответствует приблизительно 10-кратному увеличению. Следует увеличивать не один, а несколько кадров, чтобы показать, что увеличения сделаны с кинофильма. Кроме того, это позволяет передать ряд последовательных фаз какого-либо движения (кинограмма).



Для увеличения наиболее подходят крупноплановые кадры, а также кадры, на которых нет отдельных мелких деталей. При этом необходимо, чтобы кадр был совершенно резким и не имел механических повреждений. Влияние царапин и мелких механических повреждений на отпечаток можно устранить, если при печати поместить пленку между двумя стеклянными пластинками, смазанными глицерином. Но от этого на пленке останутся следы, поэтому таким образом можно обрабатывать только те отрезки ленты, которые не будут использованы в фильме.

Так как обычно любительский фильм проявляют методом обращения, в результате чего получают позитив, придется прежде всего изготовить негатив. Его можно получить с помощью увеличителя, проецируя увеличенное изображение кадра на 35-*мм* кинопленку, чтобы с нее в дальнейшем было удобно печатать на фотобумагу.

Возможны и другие варианты изготовления негатива.

Для изготовления негатива лучше всего применять позитивную мелкозернистую пленку типа МЗ. С такой пленкой можно работать при красном свете. Проявлять ее надо выравнивающим мелкозернистым проявителем, которым проявляется обычная негативная пленка.

При увеличении кадров с цветной пленки необходимо пользоваться панхроматическим материалом с применением светофильтров, чтобы получить правильную цветопередачу, но в этом случае выгоднее печатать негатив контактным способом.

С таких негативов можно с успехом печатать увеличенные снимки. Большое значение при этом имеет характер поверхности фотобумаги. Нельзя пользоваться особоглянцевой бумагой. Матовые бумаги с грубой поверхностью также нежелательны. Лучше всего подходит для этой цели полуматовая бумага, имеющая тонкую ровную структуру.

А. К.

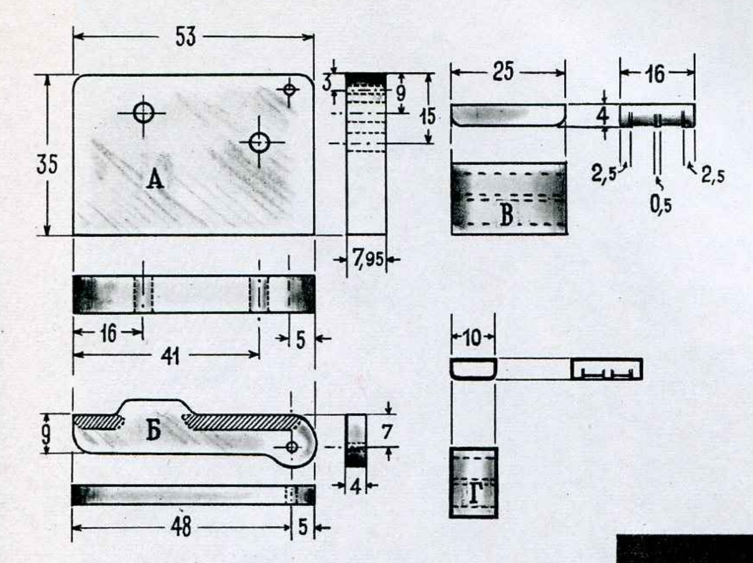
Резак для кинопленки

Простой и портативный резак для двойной 8-миллиметровой кинопленки можно изготовить из органического стекла (акрилата).

Из оргстекла выпиливают две пластины А. Особое внимание следует обратить на толщину пластины — размер 7,95 *мм* должен быть выдержан точно, так как от этого зависит качество резки. Если нет материала такой толщины, можно склеить несколько тонких пластинок, подогнав их общую толщину до нужной, или опилить более толстую пластину. Оргстекло легко обрабатывать напильником и склеивать дихлорэтаном.

С такой же точностью нужно разметить центры сверлений под винты и ось. Диаметр сверлений подбирают по имеющимся винтам.

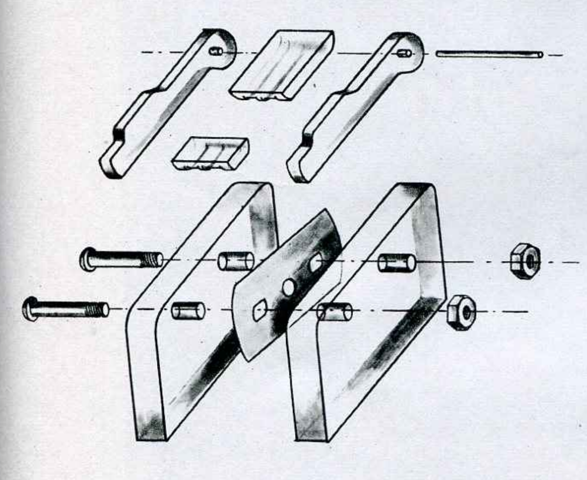
Две детали Б выпиливают из оргстекла толщиной 3—5 *мм*, выступ сверху делают для того, чтобы, разрезая пленку, случайно не коснуться пальцем лезвия.



Детали В и Г выпиливают по одной штуке из оргстекла толщиной 4 *мм*. Если материал другой толщины, нужно ввести соответствующие изменения в деталь Б. Пропилы на нижней плоскости деталей для предохранения эмульсии пленки от царапин выпиливают надфилем.

Нижнюю сторону деталей В и Г, а также верхнюю кромку пластин А шлифуют мелкой шкуркой и полируют крокусом или хромом (можно масляной краской «хром зеленый»). Полировка должна быть идеальной, так как малейшая неровность будет царапать пленку.

Между двумя пластинами А вставляют лезвие безопасной бритвы и закрепляют его винтами с гайками. Затем, сделав из 2-миллиметровой проволоки ось, продевают ее в собранные пластины А и на выступающие концы оси надевают детали Б. После этого, подложив под детали В и Г кусочки кинопленки, вклеивают их между деталями Б в местах, заштрихованных на рисунке. Пленку необходимо подкладывать для того, чтобы создать зазор между прижимной рамкой и пластинами. Если ось плохо держится в сверлении, ее можно немного изогнуть.



Готовый резак показан на фото.

Для разрезания кинопленки открывают прижимную рамку, конец пленки пропускают эмульсией вверх между рамкой и пластинами с зажатой бритвой (навстречу лезвию), закрывают рамку и, слегка придерживая ее, протягивают рукой пленку через резак. Чтобы на пленке не осталось пятен, лучше захватывать ее фланелевым лоскутком или перчаткой.

Поверхности, которые соприкасаются с пленкой, нужно перед работой очищать от пыли и нагара.

Одним уголком лезвия можно разрезать 150—200 *м* кинопленки.

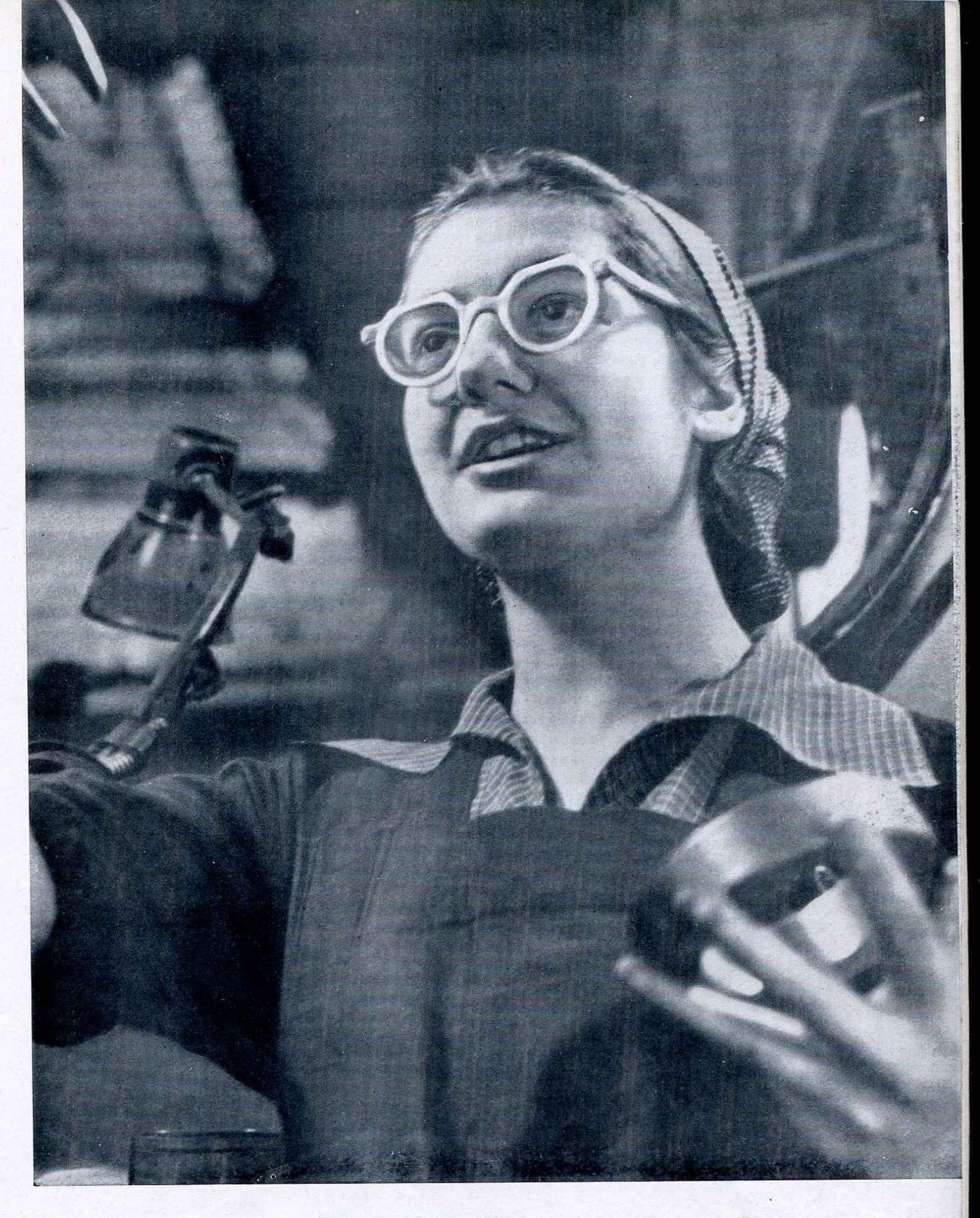
А. Сергеичев



Галина САНЬКО

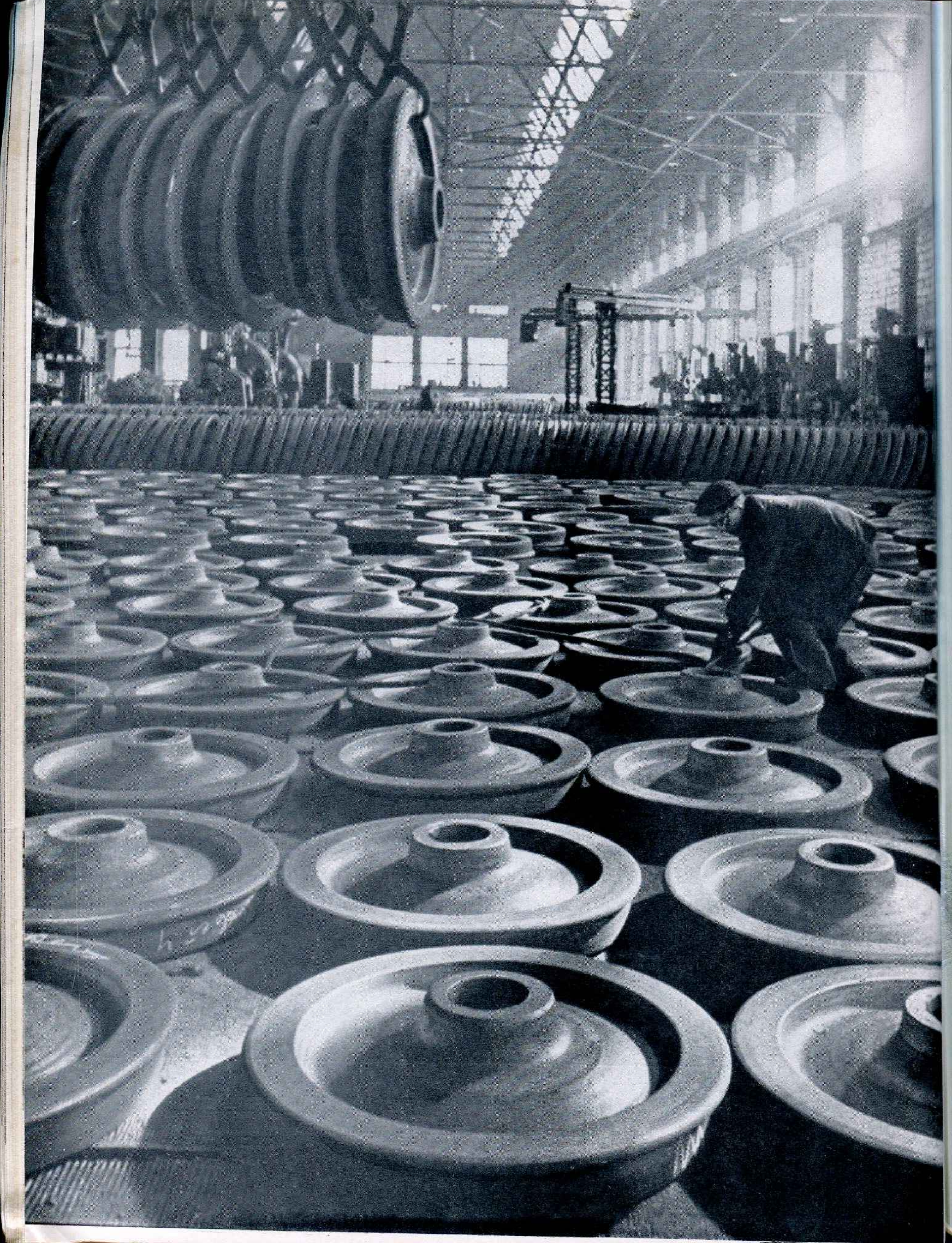
Не поладили

Камера «Лейка»; 1 : 1,5/50 мм; диафрагма 4; пленка типа А; съемка производилась в пасмурный день в районе Карской губы; 1/60 сек.



В. БОРОДИН (г. Горький)

ПЕРВАЯ ДЕТАЛЬ! (Выпускница средней школы Людмила Конышева на производстве)
Камера «Киев»; «Юпитер-8»; диафрагма 4; пленка МЗ 90 ед. ГОСТа; 1/50 сек.





СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ФОТОИСКУССТВА В БОЛГАРИИ

Георгий Ст. ГЕОРГИЕВ

Культурная революция в Болгарии, явившаяся результатом народного восстания в сентябре 1944 года, внесла коренные перемены в жизнь этой отсталой страны. Сейчас в Народной Республике Болгарии повсюду господствует социалистическая идеология, опирающаяся на прочные основы марксистско-ленинского учения. У нас уже нет и не может быть классовой базы для буржуазной идеологии, а если иногда и встречаются ее признаки, то объясняется это еще не полностью преодоленными пережитками прошлого. Капиталистическая система окончательно разгромлена, и сейчас болгарский трудовой народ является единственным и высшим распорядителем своих судеб, материальных и духовных ценностей своей национальной культуры. В корне изменилось и его сознание.



ЖОРЖ КЬОСЕВ (г. София)
До начала работы

За короткий срок наш народ, объединенный в одну волю для гигантского коллективного строительства, добился грандиозных экономических и культурных успехов. Эти успехи поднимают все выше его жизненный уровень. Все это достигнуто под мудрым и дальновидным руководством Болгарской коммунистической партии, выросшей и закалившейся в тяжелой борьбе за освобождение болгарского народа от всякого рода эксплуатации.

Перемены в народной экономике поистине колоссальны по объему, глубоки по смыслу и историческому значению. Они непрерывно выдвигают все новые и ответственные задачи перед изобразительными



ЕЛЕНА ЗАБУНОВА (г. София) **Тяжелый случай**

искусствами, в том числе и перед нашим национальным фотоискусством.

При нынешней обстановке нашему старому фотоискусству фактически было невозможно оставаться вне всенародного обновляющего процесса переустройства. Медленно и с трудностями, но вскоре оно сделало решительный поворот к ранее неизвестному ему направлению. Однако нужды нашего общественного развития настоятельно требуют, чтобы фотоискусство как можно скорее превратилось в острое идеологическое оружие для популяризации и защиты новых завоеваний в народной жизни, в оружие для борьбы против пережитков буржуазного строя.

В настоящий момент новый путь болгарского фотоискусства уже ясно вырисовался. В первую очередь оно должно стать самым оперативным, реалистическим и наглядным изобразительно-выразительным средством для пропаганды нового общественно-экономического строя и его достижений и, кроме того, самобытным искусством для художественного отображения нашей новой действительности, для быстрого удовлетворения растущих познавательных, эстетических, воспитательных и других культурных потребностей болгарского народа.

Но эта революционная обстановка в данном случае явилась лишь необходимой предпосылкой, не будучи сама в состоянии толкнуть старое болгарское фотоискусство к широкому прогрессивному развитию. Требовались и другие организационные усилия со стороны общественности, и они последовали.

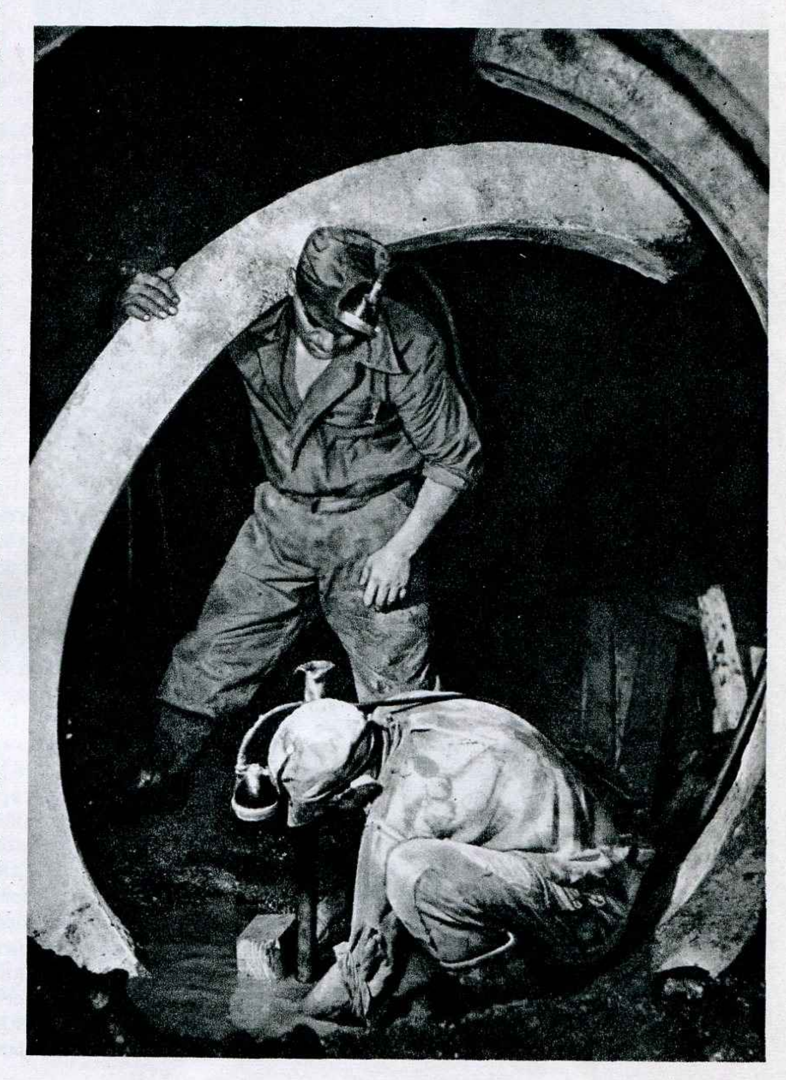
С 1951 года особым законодательным актом правительства фотографическое дело в Народной Республике Болгарии было по-

ставлено под руководство государства в организационном и идейно-художественном отношении. Этот акт, дополненный в 1957 году, предусматривает целую систему мероприятий идеологического, общественного и хозяйственного характера, имеющих цель обеспечить повышение идейного уровня и массовости реалистического фотоискусства в нашей стране. В основе акта заложена следующая идея: превратить национальное болгарское фотоискусство в самое демократическое и популярное народное изобразительное искусство, которое, поддерживая тесную связь с жизнью народа, лучше служило бы интересам социалистического строительства.

В соответствии с этими новыми задачами наши старые фотокадры, выросшие под воздействием формалистическо-эстетических канонов и традиций буржуазного фотоискусства, должны были в корне перестроить свои идейно-художественные и творческие методы работы. Для большинства из них эта задача была непосильна, так как представляла резкий переход к более сложному фотографическому творчеству, для которого им не хватало новых знаний и способностей. А основное в новом фотоискусстве характеризуется обостренной способностью глубокого проникновения за внешнюю сторону фактов, явлений и событий, к раскрытию их внутренней сущности и революционной закономерности.

С другой стороны, социалистическое развитие в нашей стране непрерывно наполняло жизнь болгарского народа качественно более высоким идейным содержанием. Новые жизненные ситуации и отношения между людьми не могли уже находить правдивого и полного отражения устаревшими средствами фотографии. Необходимы были новые, более совершенные и более богатые изобразительно-выразительные формы и методы, которые каждый творческий работник должен был вырабатывать индивидуально.

Именно эти более высокие требования поставили болгарского фотохудожника перед лицом особенно важных и исторически ответственных задач. Более проникновенно, чем до сих пор, он должен творчески вос-



СТЕФАН СТРАХИНОВ (г. София)
Труд



Н. ПОПОВ
На базаре

Заслуживает быть отмеченным радостный факт: наш газетный фоторепортаж оказался более податливым к новой идейно-художественной перестройке. Во многих случаях уж ясно выступает стремление у некоторых наших фотожурналистов по-новому трактовать трудовую деятельность и явления быта людей. Сейчас все более часто встречаются логически ясно осмысленные и свободные от шаблона многофигурные композиции, в которых отдельные фигуры наделены художественно подчеркнутыми психологическими чертами. Люди в этих фоторепортажах уже не являются скованными и бездумными статистами или манекенами, а выглядят живыми существами, которые убедительно действуют и мыслят. Это — серьезный шаг в деле отрыва от прежнего, примитивного круга натурализма. Этот первый успех — результат в большой степени нашей внутренней идеологической борьбы, а также результат прекрасных примеров, регулярно публикуемых в советских иллюстрированных журналах и газетах, которые для многих из нас стали самым наглядным средством изучения подлинно реалистического искусства.

произвести в ярких художественных образах важные события и проявления народной жизни. И поэтому сила и степень художественного воспитательного воздействия его творчества будет зависеть исключительно от того, насколько он, фотохудожник, сумеет увидеть и воспроизвести типичное, новое через ярко обобщающие формы, до какой степени он сумеет выделить главное и существенное в жизненных явлениях и связать в одно гармоничное целое случайные на первый взгляд явления и подробности.

Но действительность показывает, что и до сих пор у нас имеется немало людей, которые считают документально-натуралистическое отображение голых фактов типичной формой реалистического фотоискусства и восхищаются пустыми и бессодержательными фотопроизведениями, которые часто еще встречаются на страницах периодической печати или в альбомах некоторых невзыскательных фотолюбителей.

Но не так еще обстоит дело с нашим профессиональным портретным фотоискусством. От своего зарождения до освобождения болгарского народа от турецкого рабства и даже до сих пор оно не могло создать собственного стиля и своих идейно-творческих традиций, подобных тем, какие были у художественной фотографии дореволюционной России. Воспитанное с давнего времени на натуралистических и внешнеформалистических догмах космополитического портретного фотоискусства Запада, оно и сейчас сохраняет многое из его рецептурно-шаблонных форм и, особенно, стремление

к украшению во что бы то ни стало и лакировке человеческого лица. Этот его путь всегда вел не только к безыдейности и бессодержательности, но и к антиреалистическим извращениям жизненной правды — недостатку, который вступает в резкое противоречие с вековыми реалистическими традициями болгарского народного творчества.

Другим радостным фактом является формирование, хотя и неорганизованное, группы фотодеятелей, которая решительно тяготеет к новым творческим путям и добилась значительных художественных успехов. Отдельные члены этой группы регулярно участвуют в международных выставках и заслуженно получают высокие оценки своих художественных фотопроизведений.

Выставки художественной фотографии в последнее время стали в Болгарии также более частным явлением. Первая национальная фотовыставка в 1953 году, юбилейная фотовыставка по случаю десятилетия правительства Отечественного фронта, две учебные выставки в 1955 и 1956 годах работ слушателей, закончивших курсы художественной реалистической фотографии в Софии, выставка художников-фотографов и фотокорреспондентов при государственном фотоархиве «Болгарская фотография» в начале 1957 года и выставка работ фотожурналистов летом того же года пользовались очень большим успехом у столичной общественности.

Все шире распространяется в нашей стране среди любителей и профессионалов сложная техника цветной фотографии. Ее трудные процессы обработки и копирования выполняются успешно даже в скромных фотолабораториях большинства наших лучших фотолюбителей. Этот принципиально новый способ фотографии значительно обогащает выразительные средства и эмоциональное воздействие на зрителя по сравнению со старым черно-белым процессом и поэтому со стихийной силой вторгается в нашу повседневную жизнь. Цветная фотография сближает нас еще больше с богатством жизни и природы, но вместе с тем вносит новые осложнения в фотографический художественно-творческий процесс и требует новых знаний и новых творческих способностей от фотографа.

Демократизация общественной жизни в нашей стране и все повышающийся уровень народного благосостояния содействуют усилению фотолюбительского движения и организации фотообщественности. В Софии работает Болгарский фотоклуб, основанный почти 40 лет назад; кроме того, в стране существует свыше 20 фотоклубов и множество фотокружков. За последние годы созданы секции фотографов-художников при Союзе киноработников Болгарии и секция



Ив. ДЕРМЕНДЖИЕВ
Дискуссия

фотожурналистов при Союзе болгарских журналистов.

У нас все еще отсутствуют кадры хорошо подготовленных теоретиков по художественно-творческим вопросам фотоискусства, мало компетентных фотокритиков. За исключением нескольких трудов, преимущественно по технике черно-белой фотографии, изданных в прошлом на болгарском языке, сейчас мы не имеем современной литературы по фотографии и широко используем советские издания, которые у нас расходятся мгновенно.

Государственное предприятие «Болгарская фотография», при помощи которого наше государство осуществляет различные мероприятия в области улучшения фотоотдела, вот уже несколько лет издает периодический бюллетень «Фотоискусство». На страницах этого бюллетеня рассматриваются актуальные творческие, научно-технические и практические вопросы, а также печатаются новости обширной области фотодела.

Современные проблемы болгарского национального фотоискусства таковы:

борьба за высокохудожественное, жизненно правдивое отражение действительности нашей народно-демократической республики путем метода социалистического реализма;

борьба за окончательное очищение нашего фотоискусства от упадочных течений прошлого;

борьба за непрерывное повышение творческой культуры и творческих способностей наших фотокадров, за повышение художественного вкуса народных масс.

Этими лозунгами руководствуются наши фотомастера и фотолюбители в борьбе за высокоидейное и содержательное фотоискусство, в котором так нуждается социалистическая культура Народной Республики Болгарии.



ПИСЬМО ИЗ ИТАЛИИ

В. ШАХОВСКОЙ

Итальянская газета «Паэзе» в номере от 11 сентября 1956 года в обзоре о международной фотовыставке в г. Пескара, на которой впервые показывались советские работы, писала: «О мастерах советской фотографии мы знали очень мало или совсем ничего не знали. Они почти совсем неизвестны в европейских и американских журналах».

В этом утверждении, к сожалению, была большая правда; советские фотомастера, действительно, долгое время не принимали участия в международных фотографических выставках, салонах, конкурсах.

За последнее время положение изменилось: зарубежный зритель получил возможность познакомиться с работами советских мастеров, все чаще выступающих на международных фотовыставках. Советское фотоискусство завоевало популярность во многих странах мира.

Крепнут дружественные культурные связи и между мастерами фотоискусства Италии и Советского Союза. Совсем недавно мы восхищались работами итальянских фотографов на Международной фотовыставке

VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве и радовались успехам наших друзей Джузеппе Мёдера, Боччи Паоло, Джиованни Массара, Антонио Миглиори, Гвидо Фумо, Габриэле Де Чинкве, завоевавших золотую, серебряные и бронзовые медали.

После отличного выступления представителей итальянского фотоискусства в Москве нам тем более приятно отметить тот большой успех, который выпал на долю советского фотоискусства в Италии. Осенью прошлого года фотосекция ВОКС получила приглашение участвовать в третьем Международном фотоконкурсе, проводившемся фотосекцией киноклуба «Золотой медведь» в городе Бьелла (Италия). На этом конкурсе главными премиями (вместо медалей) являются небольшие фигуры медведей — золотого, серебряного и бронзового.

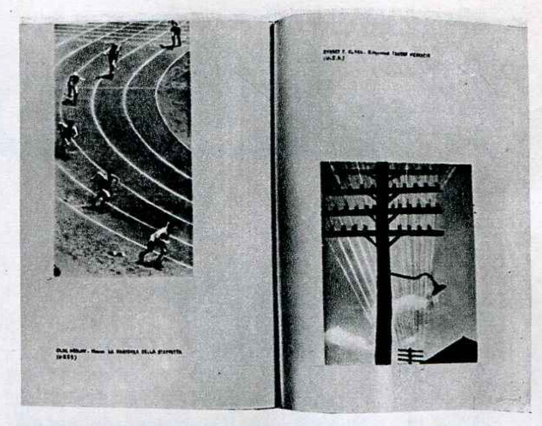
После закрытия этой выставки фотосекция ВОКС получила извещение о том, что по разделу цветных работ вторая и третья премии присуждены советскому автору Д. Бальтерманцу. Совсем недавно фотосекция ВОКС получила второе письмо от фотосекции киноклуба г. Бьелла следующего содержания:

«Прежде всего хотим сообщить вам, что руководящий совет киноклуба Бьелла, принимая во внимание тот большой успех, который выпал на долю коллекции вашего клуба на выставке в Художественной галлерее нашего города, постановил наградить вас «Бронзовым медведем».

Пользуясь случаем, еще раз направляем вам самую глубокую благодарность за то, что вы приняли участие в нашем конкурсе и тем самым предоставили возможность фотолюбителям нашего города восхищаться вашими великолепными цветными эстампами. Как вам, вероятно, известно, мы, учитывая многочисленные запросы, поступившие к нам после закрытия выставки «Золотой медведь», организовали отдельную выставку фотографий вашего клуба, которая также прошла с большим успехом.

Эта выставка была закрыта в декабре, и сейчас мы должны возвратить вам все ваши фотографии.

Однако просим вас, если вы сочтете целесообразным, направить ящик с вашими работами в адрес Международного фотографического салона в Генуе.



Один из разворотов каталога: слева —«Эстафета», работа О. Неёлова (СССР), справа — «Замерзшие депеши», работа Эверта Ф. Кларка (США)

Лигурийская фотографическая ассоциация, организующая этот салон, попросила нас написать вам с тем, чтобы получить ваше согласие на участие вашей коллекции в Международном салоне, который состоится в апреле. Срок представления работ намечен до начала марта.

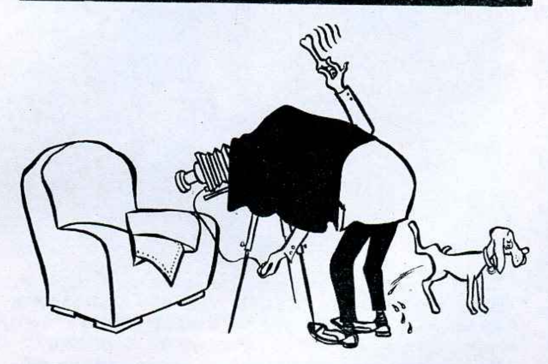
Надеемся, что вы согласитесь еще раз участвовать в Салоне нашего города в 1958 году, который мы организуем. Условия участия мы своевременно вам вышлем».

На Международной фотовыставке в г. Бьелла жюри конкурса отобрало для экспонирования из коллекции, посланной фотосекцией ВОКС, 16 работ четырнадцати советских авторов: Д. Бальтерманца, А. Бушкина, В. Гиппенрейтера, Я. Халипа, Б. Игнатовича, Н. Козловского, М. Маркова, О. Неёлова, И. Петкова, Н. Рахманова, И. Шагина, В. Шаховского, В. Тюккеля и Е. Умнова.

Фотосекция ВОКС решила принять приглашение Лигурийской фотографической организации и дополнить нашу коллекцию, находящуюся в Италии, новыми работами.

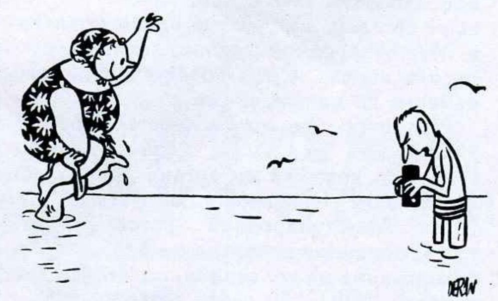
Мы надеемся, что наше выступление на Международной выставке в Генуе в апреле 1958 года, а также на IV Международной выставке фотоискусства в городе Бьелла послужит дальнейшему укреплению дружбы между представителями итальянского и советского фотоискусства.

Иностранный ЮМОР



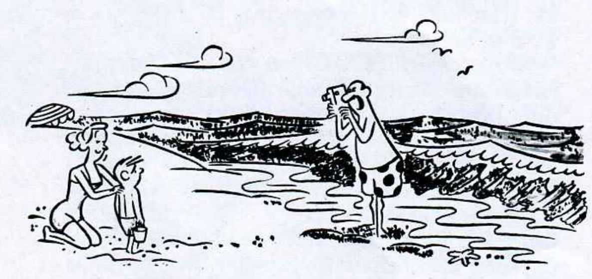
Картинка без слов (или: неусидчивый объект).

Голландский журнал «Уйленшпигель»

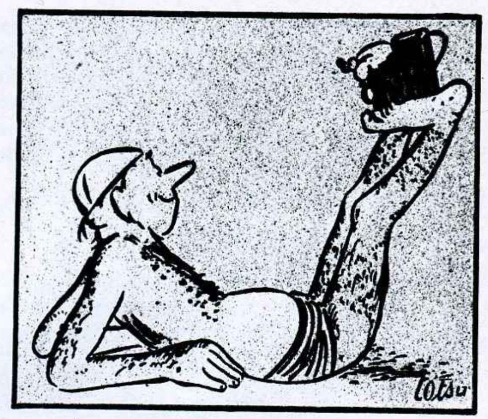


Тяжелая задача...
— Ну, дружок, сделай-ка веселое лицо!

Голландский журнал «Уйленшпигель»

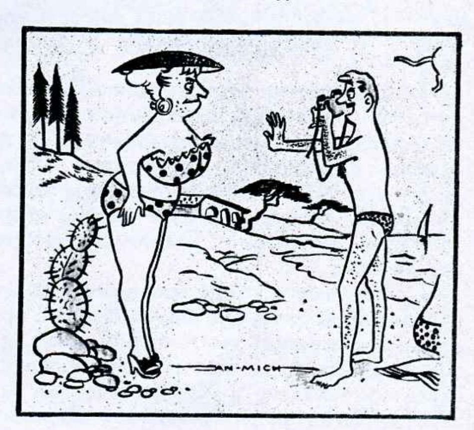


— Не стойте же так, словно две статуи! Сделайте выразительные лица!



Фотограф — рационализатор.

Кубинский журнал «Боэмия»



— Отойдите еще немножко назад, и я обещаю Вам потрясающий снимок!

Кубинский журнал «Боэмия»



— Вот так, теперь хорошо! Снимаю!

Голландский журнал «Уйленшпигель»



ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ

М. Редькин

Фото автора

В Ташкенте, в залах окружного Дома офицеров была открыта в конце декабря прошлого года республиканская выставка художественной фотографии. На ней выступили около пятидесяти фотокорреспондентов, портретистов-профессионалов и фотолюбителей столицы Узбекистана, Ферганы, Самарканда, Намангана и Кара-Калпакии, представивших 270 работ.



На республиканской выставке художественной фотографии в Ташкенте

На стендах — снимки старейшего фотокорреспондента М. З. Пенсона, корреспондентов Фотохроники УзТАГа и издательств республики. Зрители обратили внимание на работы Г. Графкина «Гордость отары» и «Ташкент ночью», И. Душкина «В Голодной степи» и «В паровозоремонтном цехе», Г. Гера «На пастбище», на работы Г. Перменева, Б. Мазура и других.

Хорошее впечатление оставили фотолюбительские работы. Среди них выделялись снимки Л. Травицкого, сумевшего скупыми изобразительными средствами и с помощью высокой фотографической техники добиться большой выразительности работ. Особенно запомнились его фотографии «Песня пустыни» и «Перед грозой».

Известный альпинист-спортсмен В. Рацек представил на выставке снимки на тему об альпинизме. Среди них лучшая, по мнению зрителей, композиция «В метель», в которой воспроизведена обстановка снежной бури в горах.

Жанровый снимок Б. Мизрохина «Авария» явился на выставке чуть ли не единственным, сделанным репортажно, если не считать некоторые событийные снимки фотокорреспондентов. Мало было фотографий, посвященных трудовым подвигам хлопкоробов Узбекистана.

Выставка в Ташкенте, явившаяся творческим отчетом фотографов республики,— доброе начало. Она, несомненно, будет содействовать сплочению фоторабтников Узбекистана, подъему их творчества.



Характер фестиваля. Камера «Зоркий»; «Индустар-22;, 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 65 ед. ГОСТа; август, 18 час; 1/100 сек.

Фото Ю. Кавера

РОСТ МАСТЕРСТВА

Б. ИГНАТОВИЧ

На страницах журнала «Советское фото» неоднократно сообщалось об итогах наиболее примечательных выставок, например в Московском Доме ученых, в клубе при Управлении делами Совета Министров СССР, в Ленинградском фотоклубе, в ряде учебных заведений и на предприятиях.

Сейчас хочется отметить очередную фотовыставку еще одного коллектива фотолюбителей.

При первом, даже самом беглом осмотре этой выставки сразу бросается в глаза ее отличие от многих предыдущих. Прежде всего радует достаточно высокий профессио-



Навестила бабушку. Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; пленка 65 ед. ГОСТа; август, 16 час; 1/100 сек.

Фото А. Убоженко

нальный уровень работ; очень мало рыхлых, незавершенных, плохо напечатанных и наспех сделанных фотографий.

В данном случае сказался долголетний опыт участников. На стендах не видно или, вернее, почти не видно бездумных, случайных снимков. Нет совсем чисто домашних «карточек» с неизменными кошечками и собачками.

Зато появились первые ласточки — хорошие, по-новому снятые, жанровые фотографии. Их еще не так много, но они заслуживают похвалы, и жюри выставки правильно поступило, отметив в первую очередь именно эти работы.

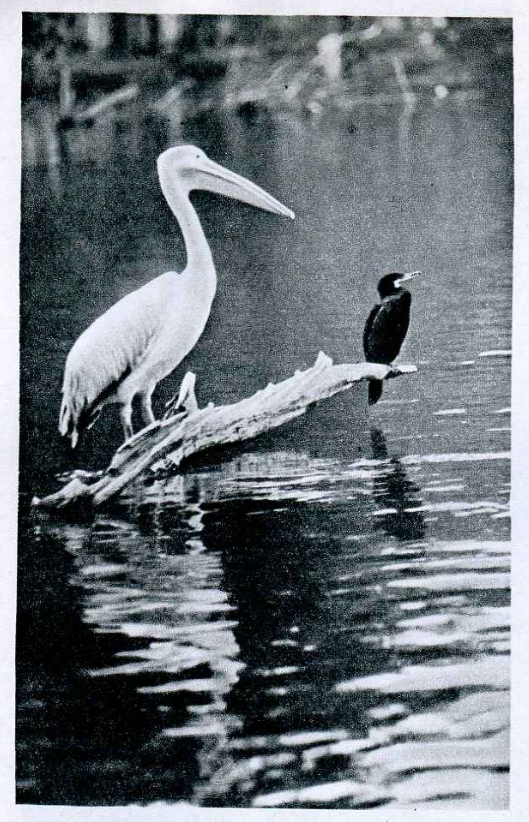
Нельзя без улыбки смотреть, как две пожилые женщины неловко и безуспешно пытаются загнать в хлев незадачливую корову. Остроумная подпись под снимком гласит: «Укрощение строптивой». Автор — инженер Д. М. Овчаров.

В фотографии техника А. Г. Убоженко «Навестила бабушку» живо подмечен трогательный порыв ребенка и радостные переживания родных. Все три фигуры скомпонованы необычайно рельефно и по своей пластичной форме могли бы смело послужить готовой композицией для самого взыскательного скульптора.



«Укрощение строптивой». Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; пленка 45 ед. ГОСТа; 1/20 сек.

Фото Д. Овчарова



Друзья. Зеркальная камера «Рефлекс-Корелле» 6×6 см; «Зоннар», 1 : 2,8/180 мм; диафрагма 2,8; пленка 65 ед. ГОСТа; 1/200 сек.

Фото А. Батанова

Менее удачна бытовая картина Г. П. Мирошниченко «Охотники». Слов нет, пейзаж в ней подобран как нельзя лучше, но сама группа охотников на привале получилась надуманной. Чувствуется, что автор изрядно потрудился над расстановкой как самих охотников, так и атрибутов их промысла. А жаль! При съемке в естественной обстановке эта фотография выглядела бы убедительнее.

На стендах выставки немало снимков, сделанных во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Среди них выделяется совершенно законченная по форме работа техника Ю. А. Кавера под символичным названием «Характер фестиваля». Юноша китаец прикрепляет фестивальные значки двум девушкам из Индии. Кадр этот очень хорошо скомпонован. Автор не побоялся при съемке (а не при увеличении) срезать верхнюю и нижнюю части кадра, от этого снимок только выиграл. Все внимание зрителя концентрируется на лицах девушек. Теплотой и радушием веет от этой фотографии, она действительно знаменует характер фестиваля.

Второй интересный снимок того же автора, «Югославские девушки», изображает двух



На солнцепеке. Камера «Лейка-IIIa»; «Суммитар», 1 : 2/50 мм; диафрагма 6,3; пленка 90 ед. ГОСТа; 1/100 сек.

Фото А. Батанова



Этюд. Камера «Киев»; «Юпитер-11», 1 : 4/135 мм; диафрагма 5,6; светофильтр ЖС-18; пленка 65 ед. ГОСТа; август, 17 час; $^1/_{250}$ сек.

Фото Г. Мирошниченко

участниц фестиваля в ярких национальных костюмах. Это превосходный фотоплакат, причем сделанный не ножницами монтажера, а камерой, которая находится в руках вдумчивого и умеющего видеть фотографа. Прямо замечательны эти две живые, движущиеся на зрителя фигуры на фоне многотысячной массы зрителей. Радостны лица девушек, задорны их улыбки.

Отдельно следует остановиться на работах инженера Алексея Батанова.

Это, безусловно, уже сложившийся художник с незаурядным вкусом и своеобразной способностью видения природы. Его весенние этюды по своей тонкой гамме и лиричному звучанию сразу привлекают к себе внимание зрителя. Особенно примечателен этюд «На солнцепеке». На первый взгляд он совсем прост. Лобовое, плоское освещение, весьма незатейливая композиция. Казалось бы, что тут особенного? Но, приглядевшись внимательнее, убеждаешься, что название, данное этому «простому» пейзажу, целиком оправдано. Именно в марте, ранней весной, можно так почувствовать картину пробуждающейся природы. Припекает солнышко, остатки снежного покрова в лесу стали зернистыми, обнажились проталины. Все это залито весенним ярким светом. Но не только пейзаж интересует Алексея Батанова. Выставленные рядом другие его снимки, в том числе и жанровые, свидетельствуют о разносторонности его дарования.

Вот один из таких снимков. Над ровной гладью пруда в зоопарке, примостившись бок о бок на плавающем суку, мирно коротают вечер две птицы, и притом разные. «Друзья» — так назвал автор этот сюжет.

И действительно, мирным покоем и тишиной веет от всего кадра, так искусно скомпонованного и целиком выдержанного в темно-голубой, но прозрачной гамме.

На другом снимке с подписью «Отдых» женщины с ребенком на залитой солнцем парковой скамье углубились в чтение. Лица их закрыты зонтиком, но это и придает снимку оригинальность: хотя выражения лиц читающих и не видно, но по всему чувствуется, что это действительно отдых за чтением. Весь кадр также очень выразителен по композиции.

Мало на выставке портретов. Выделяется среди немногих лишь один — «Этюд» Г. П. Мирошниченко. Выполненный длиннофокусным объективом (135 *мм*), крупно скомпонованный под кинокадр, портрет производит сильное впечатление. К сожалению, этого нельзя сказать о двух других портретах того же автора, висящих рядом, банальных по решению и донельзя «зализанных» ретушью.

Почти отсутствует на стендах спортивная тематика. Счастливым исключением является лишь стенд В. М. Катаева с его более чем удовлетворительной «Атакой» хоккеистов.

В общем же вся выставка (более ста работ одиннадцати авторов) производит отрадное впечатление. Чувствуется рост мастерства и, что самое главное, новые тенденции в его развитии.

СНИМКИ ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫХ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ УЧЕНЫХ



Во Владивостоке в конференц-зале Дальневосточного филиала Академии наук СССР открыта Четвертая ежегодная фотографическая выставка работ сотрудников филиала. Цель выставки — показать лучшие работы в области специальных видов производственной и научной фотографии, а также в области художественной фотографии. Наряду с этим выставка ставит своей задачей популяризацию новых приемов и методов фотографирования с научной целью.

Представлено более 250 работ девятнадцати авторов. По сравнению с прошлыми выставками на этот раз принято значительно больше жанровых снимков и пейзажей.

На снимке: у стендов Четвертой фотографической выставки дальневосточных фотолюбителей.

Фото Н. Назарова

ДВА КОНКУРСА ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»

Редакция журнала «Советское фото» проводит в 1958 году два открытых конкурса — на лучший снимок и на лучшую статью

Конкурс на лучший снимок

ПРЕДЛАГАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ ТЕМЫ:

1) Советский человек-труженик, строитель коммунизма. На снимке должен быть показан советский человек любой профессии в труде, в производственной обстановке: на предприятии, стройке, на транспорте, на полях, в институте, учебном заведении, учреждении и т. д.

2) Молодежь — наше будущее. Снимки на эту тему посвящаются жизни, труду, творчеству, учебе, общественной работе нашей славной молодежи и юношества, дружбе, культурному отдыху, спорту, быту молодой советской семьи и т. д.

3) За мир и дружбу. Снимок должен отражать самые различные проявления дружбы и братства. Их сюжеты должны быть пронизаны духом интернационализма и советского гуманизма, духом пропаганды идей мира и дружбы. Это могут быть снимки, отображающие встречи и обмен опытом между представителями советских народов и народов зарубежных стран.

На конкурс принимаются только оригинальные, ранее нигде не публиковавшиеся снимки, сделанные в любом жанре. В конкурсе могут участвовать все желающие.

При оценке достоинства снимков предпочтение будет отдано тем работам, которые: а) решены репортажно, без отступления от правды жизни; б) отражают черты нового; в) передают настроение, чувства людей; г) свежи и интересны по сюжетам, композиции, по форме решения темы; д) безупречны в техническом отношении.

На конкурс принимаются черно-белые и цветные фотографии. Отпечатки размером 18 × 24 см, упакованные с картонной прокладкой, направляются (с надписью на конверте «На конкурс») в адрес редакции журнала «Советское фото»: Москва К-31, Кузнецкий мост, 9.

Черно-белые отпечатки должны быть сделаны на глянцевой бумаге.

На обороте каждого снимка или на отдельном листочке необходимо указать полностью имя, от-

чество и фамилию автора, точный домашний адрес, является ли он фотографом-профессионалом или фотолюбителем, стаж фотографической работы.

Участники конкурса обязаны также указать условия съемки: наименование камеры, светосилу объектива, фокусное расстояние, диафрагму, светофильтр, сорт пленки, источники света, выдержку.

Снимки на конкурс будут приниматься до 1 сентября 1958 года и лучшие из них публиковаться (до окончания конкурса).

Устанавливаются следующие премии за лучшие снимки (независимо от того, на какую из трех указанных тем они присланы):

За цветные фотографии

первая премия	2000 руб.
вторая премия	1000 руб.
третья премия	750 руб.

За черно-белые фотографии

первая премия	1500 руб.
вторая премия	750 руб.
три третьи премии по	500 руб.

Конкурс на лучшую статью

ПРЕДЛАГАЮТСЯ СЛЕДУЮЩИЕ ТЕМЫ СТАТЕЙ:

1) Мой творческий опыт (обстоятельный рассказ фотографа-профессионала или фотолюбителя о своей практической работе — творческой и лабораторной; в статье должны быть в ясной, популярной форме раскрыты методы и приемы работы мастера, полезные молодым фотокорреспондентам и любителям).

2) Фотографическая техника.

Статья должна в популярной форме излагать теоретические или практические вопросы фотографической техники, например: негативный и позитивный процессы; экспонометрия; фотооптика; аппаратостроение и т. д.

3) Теория фотографии.

Статья по одной из творческих проблем советского фотоискусства.

Тема статьи по технике и теории фотографии может быть также выбрана автором по своему усмотрению.

Размеры конкурсных статей не должны превышать 10 страниц, отпечатанных на машинке. Желательно, чтобы статья сопровождалась иллюстрациями.

Лучшие статьи, присланные на конкурс, будут печататься на страницах журнала. Последний срок приема рукописей на конкурс 1 августа 1958 года.

Устанавливаются следующие премии за лучшие статьи (независимо от того, на какую из трех тем они написаны):

первая премия	3000 руб.
вторая премия	2000 руб.
третья премия	1500 руб.

Как снимки, так и статьи, напечатанные в журнале, кроме того оплачиваются гонораром на общих основаниях.



П. КОРШУНОВ

Белорецкий металлургический комбинат (Башкирия)
Камера 6 × 9 см; объектив с фокусным расстоянием 75 мм; диафрагма 8; пленка 350 ед. ГОСТа; июнь, 24 часа; 20 сек.
Всесоюзная выставка художественной фотографии



А. ПЕРЕВОЩИКОВ

К бакену

Камера «Зоркий-3»; «Юпитер-12»; 1 : 2,8/35 мм; диафрагма 5; изопанхром 90 ед. ГОСТа; сентябрь, 6 часов; 1/250 сек.
Всесоюзная выставка художественной фотографии

Вера ПЕТРУСОВА **Лебеди**

Камера «Контакс»; объектив с фокусным расстоянием 50 мм; диафрагма 1 : 6,3; пленка тип А; июль, 11 час; 1/100 сек.

КРАСОТА НАШЕЙ РОДИНЫ

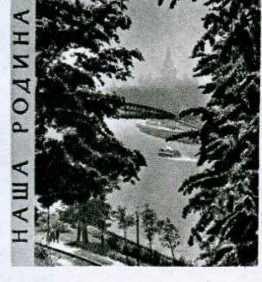
Д. ЗАСЛАВСКИЙ

В 1913 году В. И. Ленин проживал в польском городе Кракове. В декабре Надежда Константиновна Крупская писала матери Ленина о том, что он «подобрал... у знакомых выброшенный ими каталог Третьяковской галлереи и погружался в него неоднократно». (В. И. Ленин, Письма к родным, М., 1931, стр. 396.)

Сказано немного, а какая волнующая, изумительная по глубине своей картина рисуется из этих немногих слов. Воображение рисует нам ее так, словно бы это было художественное, живописное полотно или художественная фотография.

Ленин за каталогом-альбомом Третьяковской галлереи. Несомненно, это — иллюстрированный альбом. Ленин не просто перечитывал название картин. Он «погружался». Значит, он рассматривал, любовался, размышлял.

Можно не сомневаться в том, что он любовался картинами родной природы. Ему, родившемуся на Волге, была хорошо знакома картина русской равнины. Он любил ее. Он называл свою родину прекрасной. И мы представляем себе, с какой любовью рассматривал он на фоторепродукциях пейзажи известных русских художников.



Конечно, Ленина интересовали не только пейзажи, его внимание было приковано и к отображению русского быта, в особенности крестьянского, и к историческим картинам, повествующим о жизни, быте и труде родного народа. О чем думал Ленин, «погружаясь» в иллюстрации? Ответ на это — в его статьях, в его книгах, во всей его идейной и практической борьбе за свободу и счастье любимой Родины.

Эта картина — Ленин за каталогом Третьяковской галлереи — ярче всего говорит о патриотически воспитательном значении художественных альбомов. Один такой альбом лежит перед нами. Он выпущен в свет Государственным издательством географической литературы в 1957 году, отпечатан в 15-й типографии «Искра революции», называется «Наша Родина».

В большом альбоме крупного формата собраны сотни снимков советских мастеров художественной фотографии. Одна за другой, словно из окна вагона или с палубы парохода, проходят перед нами чудесные картины нашей страны. Мы как бы путешествуем по ней. Мы радуемся, побывав в знако-

Наша Родина. Фотоальбом. Составители Г. А. Аветисян, Н. Е. Дик, Н. П. Ермаков, Б. В. Юсов. Ответственный редактор академик Д. И. Щербаков. Оформление художника Н. С. Трошина. Переплет художника Б. В. Шварца. Редактор К. О. Добронравова. Художественный редактор А. И. Ахметьев. В альбоме помещены фотоработы 141 автора. Текст и подписи на русском, немецком, английском и французском языках. Государственное издательство географической литературы. Москва. 1957. Цена 60 руб.

мых, с детства любимых местах. Мы с интересом всматриваемся в места, где сами не бывали, но которые нам хорошо известны.

Вся страна перед нами — от края до края, от суровых дрейфующих льдов покоренной Арктики, до тропической роскоши нашего Юга...

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек...

Поля, леса, реки, горы — все это на языке издателей, географов — «ландшафты», на языке художников — пейзажи.

По принципу ландшафтов составлен весь альбом. Он делится не на республики наши, не на экономические районы, а по признаку природных характеристик: Русская равнина, Кавказ, Средняя Азия и Казахстан, Сибирь, Дальний Восток, Арктика. Разумеется, каждый из этих разделов представлен лишь немногими картинами. «Никто не обнимет необъятное»,— предупреждал мудрый Козьма Прутков. И составители не гнались за необъятным. Из тысяч и тысяч снимков они отбирали то, что казалось им наиболее характерным, наиболее типичным для каждого края нашей страны.

Что привлекало их больше всего? На чем по преимуществу задерживался их объектив? На красоте нашей Родины. Их увлекала ее ширь, чарующая прелесть бескрайних просторов. О большинстве авторов фотографий можно сказать, что они не только мастера своего дела, великолепные техники, но и вдохновенные поэты, подлинные художники. Их картины опровергают версию о холодном бесстрастии фотообъектива. Нет, их объектив глубоко субъективен. Он умеет отражать лирическую взволнованность наблюдателя.

Поэтичность присуща не только горным пейзажам Кавказа, не только морским картинам Дальнего Востока,— ею насыщены и скромные русские равнины, и задумчивые русские леса, и застланные дымкой дали наших южных степей.

Альбом глубоко патриотичен и по содержанию своему и по характеру изображений. Он не только знакомит с природой нашей Родины, он и воспитывает любовь к ней. Он сделан любовно руками фотографов-патриотов, не жалевших ни труда, ни усилий, не щадивших ни здоровья, ни даже жизни своей, чтобы забраться на самые высокие точки, проникнуть в самые недоступные места.

Альбом говорит о высоком мастерстве наших фотографов.

Основная задача альбома — воспеть в снимках красоту Родины — разрешена. Но в любимой нашим народом песне Лебедева-Кумача с мелодией Дунаевского поется:

Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.
От Москвы до самых до окраин,
С южных гор до северных морей,
Человек проходит как хозяин
Необъятной Родины своей.

В альбоме есть Москва и есть окраины, есть южные горы и северные моря. Но советский человек лишь в малой степени проходит как хозяин по страницам этого великолепного альбома, и мало в нем таких снимков, где показано, как он вольно дышит, то есть, как он живет, трудится и отдыхает. Не то, чтобы совсем этого не было, но это занимает самое скромное место в альбоме. А между тем человек входит непременным действующим, творческим лицом в чарующие пейзажи нашей страны, и только его присутствие придает красоте природы подлинную одухотворенность.

В альбоме есть и снимки наших заводов, электростанций, есть отдельные картины труда. Есть то, что мы называем индустриальным пейзажем. Это неплохие снимки. Они тоже говорят о мастерстве наших фотографов. Но далеко не все фотографы умеют найти эстетическую прелесть в индустриальном пейзаже, не все умеют передать лирическую взволнованность в точном снимке с натуры. И это ставит важнейшую проблему перед нашим фотоискусством. Альбом «Наша Родина» зовет фотохудожников к овладению еще более высокими вершинами своего искусства.

ЧИТАТЕЛЯ НАДО УВАЖАТЬ

К. МЕРТЦ,
кандидат
технических наук

На книжных прилавках лежит книга по цветной фотографии. Имя ее автора достаточно хорошо известно в фотографической литературе *.

Просматриваем содержание. Возразить как будто нечего. В нем перечислены все основные необходимые разделы. Вот только термин «технология обработки», привлеченный из кинопромышленности, кажется малоподходящим для фотографии. Да еще выражения «упрощенный способ» и «облегченный температурный режим» производят несколько неприятное впечатление. Это, однако, не случайность, и автор на стр. 3 снова повторяет: «технология цветной фотографии» вместо привычного термина «техника фотографии». Какая может быть «технология» у фотолюбителя при использовании «упрощенных» и «облегченных» способов работы, которые, как указывает сам автор, «не всегда дают воспроизводимые результаты».

Вся книга в целом производит двойственное впечатление. С одной стороны, достаточная систематичность и полнота излагаемого материала в пределах требований, которые могут быть предъявлены к популярному изложению предмета современной цветной фотографии, а с другой стороны, невероятная небрежность, проявленная автором и издательством (редактор В. И. Тимохина, технический редактор Ю. В. Барсукова — их имена заслуживают опубликования!) к применяемой терминологии, литературному языку, оборотам речи, художественно-техническому оформлению книги.

Популярное изложение научно-технических вопросов требует от автора весьма тщательного подбора простых и понятных выражений для объяснения сложных явлений и понятий, без снижения строго научного уровня изложения и без искажения принятой терминологии. В противном случае получается не популяризация, а вульгаризация излагаемого предмета.

Хочется спросить: зачем вводятся такие «термины», как «цветовой результат», «крупица металлического серебра», «цветной материал», «цветной недостаток», «просветление пленки в фиксаже» и т. п.? Зачем автор популяризует столь неудачные, взятые из лексикона первых фотографов-пушкарей выражения, как «провалы в тенях», «густой светофильтр», «густое зеленое освещение»? В чем разница между употребляемыми автором на одной и той же странице терминами: «цветной баланс» и «цветовой баланс», «светонастройка» и «цветовая настройка»? Можно попутно указать, что в применении к фотографической практике удаление металлического серебра в процессе обращения не принято называть «травлением».

Язык книги пестрит многими неудачными и неточными выражениями общего характера, как, например: «На экране будет полностью восстановлена вся цветная характеристика натуры», «важно, чтобы цвета снимка были переданы сюжетно правильно» и т. д.

Такая непростительная легкость в обращении с терминами и литературным языком

---

* Д. З. Бунимович, Цветная фотография, М., КОИЗ, 1955 и 1956.

приводит в ряде мест к прямым неточностям и ошибкам в изложении существа предмета. Так, автор утверждает, что в автохромных пластинках частицы растра «довольно правильно размещены». Между тем известно, что растр таких фотопластинок отличается случайным расположением элементов и даже классифицируется как «хаотический». Кстати сказать, автор вообще неправильно называет все растровые способы цветной фотографии «автохромными». Наоборот, автохромные фотопластинки являются лишь одним из многочисленных видов растровых фотоматериалов. Растровые фотоматериалы, вопреки утверждению автора, продолжают выпускаться до самого последнего времени.

Непонятно для читателя, что означает выражение: «получить за одну экспозицию три одинаковых по контурам цветоделенных негатива». Неточно указание автора, что основное отличие цветных фотоматериалов от черно-белых заключается в наличии трех светочувствительных слоев вместо одного. Многие черно-белые материалы, как известно, имеют двухслойный полив.

Вследствие неточного редактирования получается, что применение субтрактивного метода приводит к образованию из цветных компонент (неудачно называемых «краскообразующими веществами) красителей дополнительных цветов. Наоборот, использование субтрактивных методов определяет необходимость применения таких компонент.

Автор утверждает, что «нарушение баланса светочувствительности приводит к нарушению цветового баланса», хотя первое просто представляет частный случай второго.

Говоря о влиянии цветной вуали на качество цветового изображения, автор не разграничивает значение этой характеристики для цветного негатива и для цветного отпечатка на бумаге, допуская в результате этого существенную неточность.

Совершенно нельзя понять (можно лишь догадываться), что подразумевает автор под «устранением цветовых недостатков в позитивном цветном процессе при помощи корректирующих светофильтров». Автор, очевидно, не пытался представить, что означает выражение: «голубой участок объекта представляет собой субтрактивную смесь желтых и пурпурных лучей, т. е. получается на негативе красным».

Вряд ли кто-либо согласится с утверждением, что «упаковка и маркировка цветной пленки такие же, как и черно-белых».

Следовало уточнить, что коричневая окраска противоореольного слоя цветных пленок присуща материалам фирмы «Агфа», так как, например, обратимая пленка отечественного производства имеет зеленый противоореольный слой. Описывая способ проверки состояния цветового баланса цветной бумаги, автор упускает из виду, что при этом он определяет вовсе не отклонение от баланса фотобумаги, а поправку для системы «копировальный прибор плюс фотобумага». Странно звучит указание о необходимости производить работу с цветными фотоматериалами чистыми и сухими руками (а черно-белые фотоматериалы можно брать грязными и мокрыми руками?).

При описании цветного проявления совершенно неудовлетворительно объяснено значение диффузоустойчивости цветных компонент.

Неизвестно, почему автор делает различия, утверждая, что «отделенное серебро растворяется в растворе тиосульфата», а «бромистое серебро под действием тиосульфата переводится сначала в растворимую соль, а затем растворяется». Следовало бы указать, что по окончании обработки в слоях цветной пленки кроме красителей, образующих изображение, остаются избыточные цветные компоненты, которые оказывают влияние на последующую сохраняемость изображения.

Рецепты растворов, приводимые автором, нельзя называть «стандартными», так как они такими не являются, а слово «стандарт» имеет государственное значение. Неточно указано, что для фиксирования цветного негатива можно применять «обычные» фиксажные растворы, употребляемые в черно-белой фотографии. Обычными являются и сильно кислые фиксажи. Нельзя согласиться с рекомендацией фотолюбителю определять режимы обработки цветных негативных пленок на основании опыта и свойств негативных материалов с изменением общей продолжительности процесса в полтора раза.

Совершенно неправильным и вредным является утверждение, что самым ответственным и решающим успех дела в цветной фо-



За книгой. Камера «Пентакон»; «Биотар», 1 : 2/58 мм; диафрагма 5,6; суперпан 17° ДИН; 1/50 сек.

Фото Кроль Габриэла (г. Тишнов, Чехословакия)

тографии является позитивный процесс. Даже в более значительной степени, чем в черно-белой, в цветной фотографии решающим является съемочный процесс, получение полноценного негатива.

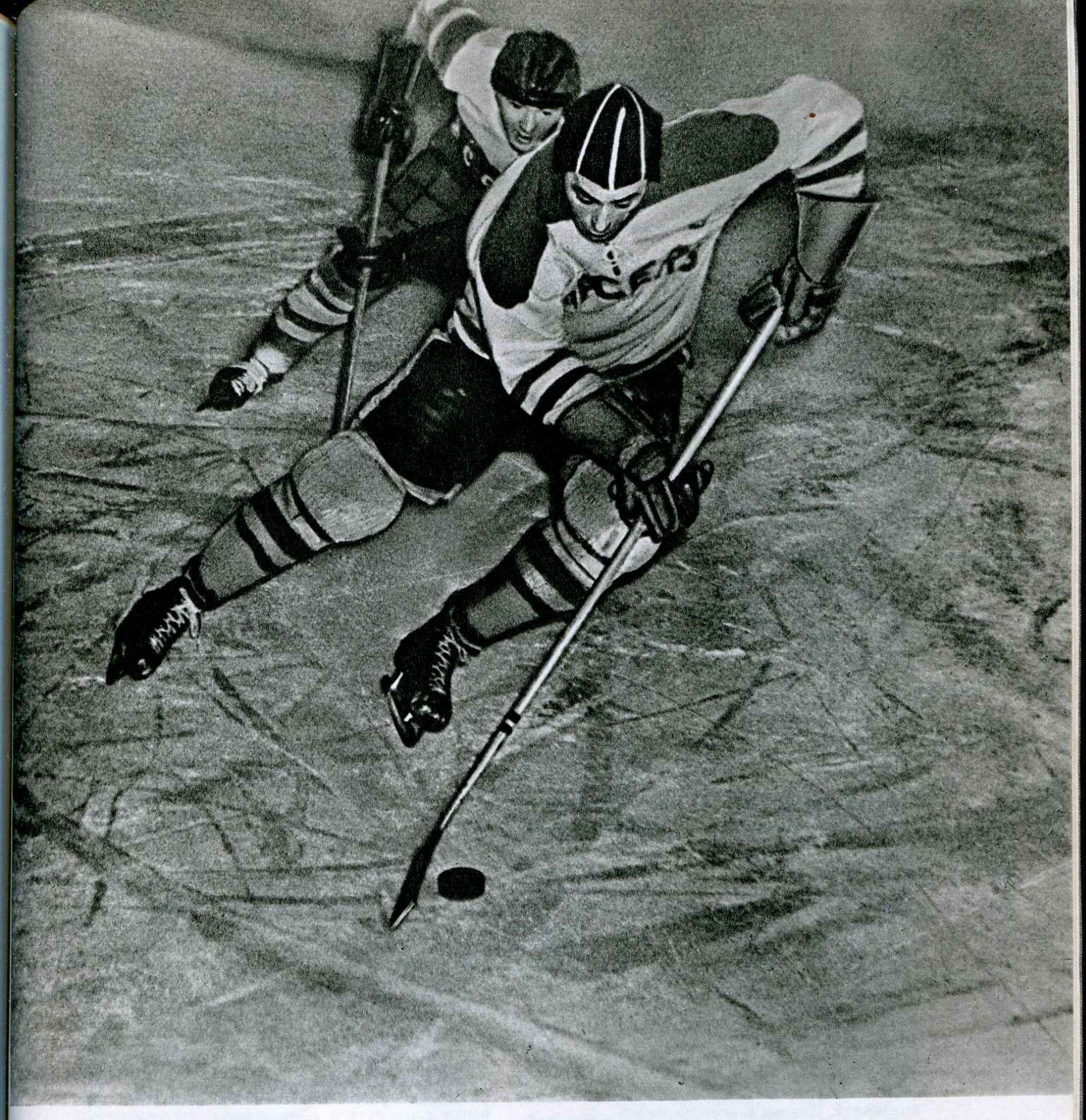
Нет возможности в рамках данной статьи перечислить все остальные неточности текста. Необходимо лишь подчеркнуть еще наличие многочисленных опечаток, иногда искажающих смысл предложений: «планка» вместо пленка, «вычислительный» вместо вычитательный и т. д. О них издательство умалчивает. Следует указать, что в единственной скромно помещенной поправке к тиражу 1956 года также допущена ошибка: на рис. 12а и 12б следует поменять местами, вопреки тексту поправки, не изображения цветного негатива и позитива, а только подписи под ними.

Особо следует отметить резкое ухудшение качества цветных вкладок в тираже 1956 года по сравнению с тиражом 1955 года. Недопустимо искажены фиолетовый цвет на рис. 1, голубой и пурпурный цвета на рис. 3, пурпурный на рис. 6, голубой и пурпурный на рис. 7, голубой на рис. 12а, в то время как на других рисунках издательство нашло способы правильно воспроизвести все основные и дополнительные цвета. Несравненно ухудшено по сравнению с изданием 1955 года и качество прилагаемых четырех репродукций цветных снимков.

Невозможно при этих условиях говорить о положительных сторонах книги, так как они тонут в массе недостатков. Это тем более непростительно автору, который сумел в своей книге «Практическая фотография» (Госкиноиздат, 1952) в два раза короче и во много раз лучше изложить основные сведения по цветной фотографии.

В общем, книга может вызвать лишь возмущение квалифицированного читателя и отпугнуть от цветной фотографии начинающего фотолюбителя. Издательство и автор должны нести ответственность за выпуск брака.

Читателя надо уважать!



О. НЕЕЛОВ

Хоккей

Камера «Бельтика» (24 × 36 мм); «Тессар» 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; пленка типа А-2; 250 ед. ГОСТа; применялась лампа-вспышка ЭФ-1 (35 джоулей); съемка производилась в 6 м от спортсменов; декабрь, 21 час; 1/200 сек.

ЕЩЕ РАЗ О РАБОТЕ «СОЮЗПЕЧАТИ»

Журнал «Советское фото» — массовый журнал. Его тираж не ограничен. Следовательно, без ограничения должна приниматься и подписка на журнал.

Однако органы «Союзпечати» и почтовые отделения как в центре, так и на местах, не только не стали активными распространителями журнала, но, наоборот, во многих случаях они тормозили и продолжают тормозить продвижение его к читателям. На протяжении прошедшего года органы «Союзпечати» почти повсеместно искусственно сдерживали рост числа подписчиков, ссылаясь на отсутствие лимитов. Эта странная линия проявилась и во время подписной кампании на 1958 год.

Редакция журнала почти ежедневно получает письма с жалобами на отказ в приеме подписки на журнал. Приведем несколько писем.

Л. Хренюк из г. Североморска пишет:

«Месяц назад я впервые увидел журнал «Советское фото». Я занимаюсь фотографией больше шести лет, и такой журнал мне крайне необходим. Я обращался во все организации связи, но подписаться на журнал мне так и не удалось. Очень прошу редакцию, если можно, подписать меня на журнал «Советское фото».

«Сегодня я ходил на почту, чтобы выписать журнал «Советское фото» на 1958 год,— сообщает А. Московский (Сахалинская область).— К моему огорчению, в числе подписных изданий журнала «Советское фото» не оказалось».

«В журнале «Советское фото»,— пишет А. Пушков из г. Новороссийска,— я нахожу для себя много полезных сведений, но как подписаться на журнал? Много дней кряду я ходил в «Союзпечать», но подписаться на журнал не смог. Работники «Союзпечати» говорят: «Лимит маленький. Что мы можем сделать?»

Фотолюбитель Бережанский (Житомирская область) пишет:

«В 1957 году я выписал «Советское фото». Журнал оказал мне как фотолюбителю большую помощь. Чтобы совершенствовать свои фотографические знания, я хотел подписаться на журнал на 1958 год, но — увы! В нашем почтовом отделении мне ответили, что журнал выписать нельзя».

«Из «Литературной газеты»,— сообщает нам т. Воробьев из г. Кизляра,— я узнал о выходе журнала «Советское фото». Сделал две попытки подписаться на журнал — не вышло. На днях предпринял третью попытку. Но и на этот раз работники «Союзпечати» отказали мне, ссылаясь на отсутствие лимита. Только пригрозив им, я получил согласие на подписку... с августа месяца».

А вот что пишет нам А. Сизиков, проживающий на станции Удельная, Московской области:

«К вам обращается один из читателей журнала «Советское фото». Как можно подписаться на журнал на 1958 год? У нас в почтовом отделении подписаться на журнал невозможно — работники почты отказывают в приеме подписки».

Редакция решила проверить этот факт.

— Почему вы отказываете в приеме подписки на журнал «Советское фото»?— спросили мы начальника почтового отделения ст. Удельная тов. И. Кобцова.

Не задумываясь, он ответил:

— Начальник Раменского отделения «Союзпечати» тов. Шуркалина не спустила нам лимит, поэтому мы и не принимаем подписку...

— У вас ведь есть каталог подписных изданий на 1958 год. Там же ясно сказано, что подписка на журнал «Советское фото» принимается без ограничения. Какие же лимиты вы ждете из Раменска? — спросили мы т. Кобцова.

В ответ т. Кобцов виновато пожал плечами и сказал:

— Я спутал его с журналом «Советский экран»...

Письма наших читателей, поступающие из различных городов и сел страны, дают все основания считать, что «Союзпечать» не приняла надлежащих мер к организации подписки на 1958 год. Многие фотолюбители не могли выписать журнал, который им крайне нужен. В этом повинно и Главное управление по распространению печати Министерства связи СССР. Дело в том, что, кроме каталога, в котором указаны условия подписки на то или иное издание, орга-

нам «Союзпечати» на местах, непосредственно оформляющим подписку, дают еще контрольные цифры — задания. Эти задания многие отделения «Союзпечати» рассматривают как лимит, сверх которого принимать подписку они не имеют права. Видимо, здесь и кроется причина массовых отказов в подписке на журнал со ссылками на отсутствие лимита.

Во многих местах плохо обстоит дело и с доставкой журнала подписчикам. Нередки случаи, когда журнал доставляется в помятом, истрепанном виде. Бывает и так, что журнал и вовсе не доставляется. Наш читатель И. Козьяков (Псковская область) 30 декабря прислал такое письмо:

«Я выписываю журнал «Советское фото». Девять номеров получил, а десятый не доставили. В почтовом отделении мне сказали, что десятый номер еще не поступал...».

Как могло случиться, что девять номеров поступили, а десятый номер, вышедший в ноябре, не прислали?

Плохо организована и розничная продажа журнала «Советское фото». Работники Центральной розничной конторы «Союзпечати» ограничивают свою работу формальным сбором заявок от республиканских и областных органов «Союзпечати», не интересуясь фактическим спросом. Об этом свидетельствует хотя бы такой факт: редакция обратилась в Волынское областное управление «Союзпечати» с запросом, почему на всю область они берут в розничную продажу только 5 экземпляров журнала? На этот запрос получен такой невразумительный ответ:

«...В розничную сеть «Союзпечати» Волынской области поступает журнал «Советское фото» в количестве 5 экземпляров, которые полностью не реализуются».

Можно ли поверить тов. Оропаю, подписавшему это письмо?

Перед нами — разнарядка Центральной розничной конторы «Союзпечати». Из этой разнарядки видно, как неправильно организована розничная продажа журнала «Советское фото».

Так, например, в Алтайский край посылалось в розничную продажу только 50 экз., а в Дрогобычскую, Могилевскую, Молодечненскую и Черновицкую области — по 5 экз. На весь Краснодарский край с его курортами — 330 экз. На всю Молдавию — 40 экз. В Бурят-Монгольскую и Дагестанскую АССР — по 25 экз. На всю Ленинградскую область — 90 экз.

Из приведенных примеров видно, что во многих республиках и областях в розничную продажу поступает ничтожное количество экземпляров журнала, которое не может удовлетворить спрос.

Позволительно задать вопрос начальнику Главного управления по распространению и экспедированию печати Министерства связи СССР В. И. Сажину: намерено ли управление навести порядок в работе органов «Союзпечати» так, как этого требует ЦК КПСС в своих постановлениях, касающихся недостатков в работе по распространению и экспедированию печати?

По следам наших выступлений

«Небрежность или безразличие»

В журнале «Советское фото» № 10 (1957) было напечатано письмо Н. Левина «Небрежность или безразличие», в котором критиковалось качество катушечной пленки, выпускаемой фабрикой № 3.

Главный инженер фабрики тов. Авербух сообщил в редакцию, что письмо Н. Левина обсуждалось на собрании цеха отделки пленки. Намечены мероприятия по улучшению качества отдельных операций. С марта 1958 года фабрика наметила замену деревянных катушек цельнометаллическими.

По неопубликованным письмам

В редакцию журнала обратился фотолюбитель Ю. Семеренко из г. Боровска с жалобой на отсутствие в продаже химикалий, необходимых сортов фотобумаги и некоторых фотопринадлежностей.

Заместитель начальника Пермского областного управления торговли тов. Рогатин сообщил нам, что факты, изложенные в письме Ю. Семеренко, подтвердились. Директору торга г. Боровска дано указание завезти в магазин фототовары, которые имеются на базе Главкультторга.

Фотолюбитель Ю. Стадухин из г. Омска прислал в редакцию письмо о том, что в магазине № 59 были завышены цены на тросики к фотоаппаратам.

Заместитель начальника Омского городского управления торговли тов. Клемцов сообщил нам, что городское управление торговли дало указание о немедленной уценке тросиков.



Необходима помощь общественности

В магазине вы купили костюм. Дома выяснилось, что костюм негоден для носки. На вашу жалобу работники швейной промышленности ответили, что одну штанину следует укоротить, вместо другой пришить рукав от пиджака, и тогда будет все в порядке. Любой из нас скажет, что это — выдумка, пасквиль, таких случаев не бывает. Да, с костюмом не бывает! А вот с фотопринадлежностями подобные случаи стали обычным явлением.

Не знаю, кто я — фотолюбитель или профессионал. Фотографирую 36 лет, накопился некоторый опыт. Но снимаю не часто: 7—8 пленок в год. Мои научные отчеты документируются моими же фотоснимками. Особенность научных съемок в том, что они, как правило, неповторимы. Если, допустим, снималась корневая система картофеля через месяц после посадки, то невозможно еще через две недели, когда снимок обработан, повернуть развитие растения обратно и переснять то, что было сфотографировано неудачно.

Практика давно уже мне показала, что приобретенный навык зарядки бачка без коррекса за месяц-полтора легко теряется. Таким образом при неудачной зарядке можно погубить ценную пленку. Коррексы выпускает фабрика № 3 Харьковского совнархоза, в прошлом — Главного управления производственных предприятий Министерства культуры СССР. Но бачки для проявления пленки с коррексом не выпускаются с 1940 года. Если вставить коррекс в бачок марки КПЗ, крышка закрывается неплотно и пленка может быть засвечена. Поэтому приходится покупать бачок КПЗ и подпиливать верхнюю часть центральной трубки бобины на 2—3 *мм*. После этого крышка надежно становится на место и, кстати сказать, пленка чувствительностью до 130 ед. ГОСТа при нормальном освещении комнаты ни разу не засвечивалась.

После «реконструкции» нового (подчеркиваю: нового!) бачка пленка благополучно проявлена. Вы начинаете печатать и сталкиваетесь с недостатками увеличителя У-2, правильно описанными В. Бушуевым в № 10 журнала «Советское фото» за 1957 год. Начинается переделка увеличителя: добавляются патрон, трансформатор и пр.

Спрашивается, почему всеми этими переделками занимается потребитель, купивший несовершенный прибор, а не завод, выпускающий увеличители или бачки?

Дальше. Каждый знает, что обрабатывать снимки удобно реактивами той рецептуры, в какой вы привыкли. Для бумаг я, например, предпочитаю проявитель УП-2 Ленинского райпромкомбината г. Харькова. Но марка реактивов, имеющихся в продаже, постоянно меняется. Конечно, техника идет вперед, и надо вводить новое. Но невозможно делать это каждые полгода. Тот же УП-2 отсутствует в продаже больше года. В результате не столько работаешь, сколько экспериментируешь и осваиваешь каждый раз новые рецепты. Это вызывает досаду.

Страна у нас громадная. Условия для фотографии в высшей степени разнообразны. Я совсем не хочу бросать тень на репутацию тех специалистов, которые призваны утверждать и планировать производство фотоматериалов и приборов. Но очевидно, что узкий круг лиц, даже очень квалифицированных, не может с достаточной точностью учесть все разнообразие потребностей фотографов и фотолюбителей. Значит, надо им помочь силами общественности. Было бы очень хорошо, если бы редакция журнала «Советское фото» по определенному плану ставила на обсуждение читателей качество тех или иных фототоваров. Например, в одном номере обсудить вопрос о качестве выпускаемой лабораторной посуды, в другом — проявителей, в следующем — осветительной аппаратуры и т. д. Читатели пришлют свои замечания. Обзоры подобных писем, опубликованные в журнале, несомненно, помогут улучшить качество продукции и в большей мере учитывать мнение потребителей.

В. Сыркин,
научный сотрудник Энгельсской опытно-мелиоративной станции

г. Саратов

ОТ РЕДАКЦИИ

Вопрос о выпуске разнообразных и доброкачественных фотопринадлежностей, как и вопрос о расширении производства фотохимикалий, много раз поднимался нашими читателями. Но в этом деле все еще имеется много недостатков, тормозящих развитие фотолюбительского движения. Поэтому прав В. Сыркин, письмо которого мы публикуем, что для упорядочения производства фотопринадлежностей и химикалий необходима предприятиям помощь общественности.

Принимая предложение В. Сыркина, редакция журнала намечает один из номеров посвятить широкому обсуждению вопросов, связанных с выпуском фотопринадлежностей. В связи с этим мы обращаемся с просьбой:

К нашим читателям

прислать в редакцию журнала «Советское фото» свои замечания о качестве фотопринадлежностей, выпускаемых в настоящее время, и внести предложения по расширению их ассортимента;

К изобретателям и рационализаторам

дать свои предложения по выпуску новых и улучшению имеющихся образцов фотопринадлежностей;

К руководящим работникам Совнархозов, предприятий местной и кустарно-промысловой промышленности

сообщить, какие меры принимаются для расширения выпуска фотопринадлежностей и улучшения их качества;

К фотолюбителям, работающим на предприятиях

помочь выяснить, какими возможностями располагает то или иное предприятие, находящееся в ведении Совнархоза, местной или кустарно-промысловой промышленности, для выпуска фотопринадлежностей.

Критические замечания и предложения читателей во многом помогут выяснить положение с выпуском фотопринадлежностей и должным образом наладить это дело.

Ждем ваших писем, товарищи читатели!

О нуждах бытовых фотографий

Я работаю фотографом в одном из фотопавильонов в г. Орле. Павильонов в городе — семь, и все они находятся в ведении артели «Фотограф». Но только в одном из них созданы нормальные условия для работы, остальные же размещаются в фанерных будках, в которых летом невыносимая духота, а зимой холод.

Мне думается, что вместо семи павильонов лучше было бы оставить три, но хорошо оборудовать их, создать фотографам нормальные условия для работы. Такая реорганизация значительно сократила бы накладные расходы, которые сейчас очень велики.

Наши фотоателье нерегулярно снабжаются материалами. Особенно большие затруднения мы испытываем из-за недостатка нужных сортов бумаги, которую мы получаем по разнарядке из артели «Химфото».

Фотографы обычно подбирают бумагу в зависимости от негатива. Нам же приходится поступать наоборот: добиваться таких негативов, с которых можно напечатать удовлетворительные снимки на имеющейся у нас фотобумаге. Все это, конечно, отражается на качестве снимков.

Хочется сказать и о внешнем виде нашей продукции.

Когда-то фотоснимки наклеивали на прессованный картон, покрывали прозрачным защитным слоем. На обороте снимков указывалось название фотографии и ее адрес. Это обязывало фотографа ко многому. Теперь же по тоненьким, скручивающимся фотоснимкам, которые невзначай и разорвать легко, трудно определить, в какой фотографии они были сделаны.

Устранение всех этих недостатков во многом зависит от наших руководителей и от нас самих, от уровня нашей культуры и квалификации.

Мы с интересом прочитали статью Б. Воробьева «Творческие беспризорники», напечатанную в журнале «Советское фото» № 6. Многие вопросы, поднятые в ней, имеют к нам непосредственное отношение. У нас тоже плохо обстоит дело с повышением квалификации фотографов. Мы действительно ремесленники, и творчество наше беспризорное в буквальном смысле этого слова.

Когда же, наконец, нужды бытовых фотографий привлекут внимание местных организаций?

А. Подрез,
заведующий фотоателье № 3

г. Орел

Творческий отчет фотографа

По инициативе «Укрфото» в Одессе был проведен творческий отчет местного фотографа Сержантова. На обсуждении его работ присутствовало более ста фотографов — профессионалов и любителей.

После разбора снимков было продемонстрировано приспособление для быстрой смены объективов фотоаппарата «ФЭД-2», описанное в шестом номере журнала «Советское фото» (1957). Фотограф тов. Шаер сделал сообщение об импульсных лампах.

В конце вечера участникам областной фотовыставки были вручены дипломы. Один из дипломов был вручен и тов. Сержантову.

Этот интересный вечер еще раз показал, что одесским фотографам и фотолюбителям нужен свой фотоклуб, где бы можно было обменяться творческим опытом и обсудить многие вопросы, волнующие фотообщественность.

г. Одесса **Г. Гогоци**



А. СТУЖИН

К. Е. Ворошилов на Всекитайской сельскохозяйственной выставке

Камера 6 × 9 см; объектив «Роденшток» с фокусным расстоянием 90 мм; диафрагма 11; применялась импульсная лампа; изопанхром 180 ед. ГОСТа; 1/50 сек.

(Премия ТАСС за 1957 год)



Н. РАХМАНОВ

Фестивальное шествие в Москве

Камера 6 × 9 см; 1 : 3,2/90 мм; диафрагма 16; пленка 180 ед. ГОСТа; июль, солнечный день с облаками, 12 час; 1/250 сек.

(Премия ТАСС за 1957 год)



Юбилей старейшего фотокорреспондента

В конце декабря прошлого года в Центральном Доме журналиста состоялся творческий вечер старейшего мастера советского фотоискусства Петра Адольфовича Оцупа в связи с 75-летием со дня рождения и 60-летием творческой деятельности.

Неутомимый мастер фоторепортажа, П. А. Оцуп создал замечательную фотолетопись первых лет Великого Октября, одним из первых запечатлел в многочисленных снимках бессмертный образ В. И. Ленина.

Юбиляра тепло поздравили представители столичной фотообщественности. Были зачитаны приветствия от Фотохроники ТАСС, редакций журналов «Советское фото» и «Огонек», от фотосекций Центрального Дома журналиста, ряда музеев, где хранятся и экспонируются фотодокументы, созданные П. А. Оцупом. Задушевные слова признательности высказали в своем адресе пионеры, преподнесшие старейшему советскому фотокорреспонденту скромные подарки самодельной работы.

Поблагодарив за приветствия, П. А. Оцуп выразил глубокую благодарность партии и правительству, советской общественности за доверие к нему и внимание к его работе.

В залах ЦДЖ была открыта выставка работ П. А. Оцупа «Страницы истории».

Годовые премии ТАСС

В целях стимулирования инициативы своих корреспондентов и фотокорреспондентов, вовлечения их в творческое соревнование за оперативную и интересную по содержанию информацию и фотоинформацию Телеграфное агентство Советского Союза (ТАСС) учредило Годовые премии за лучшие корреспонденции, очерки и снимки. Годовой премией будут отмечаться признанные лучшими за год корреспонденции различных видов, а также оперативный информационный фотоснимок и информационный фотоочерк.

К 1 декабря каждого года редакционные управления и отделы ТАСС выдвигают корреспонденции и фотоснимки на соискание Годовой премии ТАСС.

За 1957 год руководство ТАСС признало лучшими снимки корреспондентов Фотохроники А. Стужина — «К. Е. Ворошилов на Всекитайской сельскохозяйственной выставке» и Н. Рахманова — «Фестивальное шествие в Москве». Авторы этих снимков удостоены Годовой премии ТАСС.

Половина премий — у фотолюбителей

Шестьсот пятьдесят один автор принял участие в конкурсе на лучший фотоснимок, проводившемся в минувшем году редакцией «Известий». На соискание премий было прислано 1406 фотографий. Некоторые наиболее удачные из них публиковались в газете.

После рассмотрения присланных снимков жюри конкурса постановило присудить первую премию — 1500 рублей — руководителю фотокружка Ленинградского дома связи А. Серову за снимок «Воспитанники детского сада на концерте».

Вторые премии — 1000 рублей — получили студентка факультета журналистики МГУ М. Скурихина за снимок «Студент из Сирии» («Известия», 25 октября 1957 г.), заведующий фотолабораторией Запорожского трансформаторного завода М. Копыченко за снимок «Деревья переезжают на новое место» и «На Днепрогэсе» («Известия», 21 июля и 10 октября 1957 г.), проходчик шахты № 160 Ворошиловградской области А. Чичеткин за снимок «Сад у шахты» («Известия», 23 июня 1957 г.) и фотолюбитель А. Гирев за снимок «Портрет старого большевика» («Известия», 4 апреля 1957 г.).

Третьи премии — 700 рублей — присуждены слесарю Гродненской табачной фабрики В. Дробышеву, фотокорреспонденту В. Бабсту, фотолюбителю И. Солоденко, фотокорреспонденту Э. Чиковани и заведующему фотолабораторией строительства Новосибирской ГЭС Б. Мордуховскому.

Результаты конкурса свидетельствуют об активном участии в нем фотолюбителей: они завоевали пять премий из десяти. Профессиональные фотокорреспонденты явно недостаточно проявили свою творческую инициативу.

Как ни скромны итоги этого первого фотоконкурса «Известий», он все же показал плодотворность этой формы привлечения фотолюбителей и фотокорреспондентов к сотрудничеству в газете. Ввиду этого редакция «Известий» решила провести и в этом году конкурс на лучший фотоснимок. Тема конкурса — «Новое в нашей жизни».

Конкурс проводится в два тура — с 1 января по 31 мая и с 1 июня по 30 ноября 1958 года. За лучшие фотоснимки устанавливается в каждом туре восемь премий. Присуждение их производится в каждом туре.

Путь борьбы и побед

Большие события происходили на Украине с первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции. Территорию молодой республики топтали оккупанты, белогвардейские войска, буржуазно - националистические банды. В борьбе за Советскую власть, в борьбе с врагами, воодушевленные Коммунистической партией, мужали отряды красных партизан и рабочих, формировались первые части регулярной Красной Армии, выдвинувшей из своей среды замечательных командиров и полководцев.

О героических ратных подвигах Советских Вооруженных Сил на Украине, разгромивших врагов и в период гражданской войны и в годы Великой Отечественной войны, рассказывают интереснейшие фотоснимки, демонстрирующиеся на выставке в читальном зале Центрального государственного исторического архива УССР.

Выставка, посвященная 40-летию Советской Армии, была организована совместно с Центральным государственным архивом кинофонофотодокументов УССР.

Народное образование в снимках

Содержательная, хорошо оформленная фотовыставка «Народное образование за 40 лет Советской власти» экспонировалась в Московском городском Доме учителя. По многочисленным, вдумчиво подобранным фотографиям перед зрителями была развернута картина культурной революции — от ее истоков до наших дней.

Основной изобразительный материал был посвящен достижениям народного образования столицы.

В снимках отражены политехнизация школ, деятельность школ-интернатов, детских домов, участие школьников в общественной работе, производственной практике, школьные комсомольские и пионерские организации, спорт, отдых школьников, связь школы с семьей, туристские походы, художественная самодеятельность, подготовка педагогических кадров и т. д.

Организатор выставки — Московский городской Дом учителя.

На глубине 10 000 метров

На научно-исследовательском судне Института океанологии Академии наук СССР «Витязь» во время плавания производилась фотосъемка в научных целях. Фотокамерой конструкции Зенкевича, заключенной в водонепроницаемый сверхпрочный кожух, впервые осуществлялось автоматическое фотографирование на глубине 10 000 метров.

Работы румынских фотомастеров

У входа в Центральный Дом журналиста развеваются государственные флаги Румынской Народной Республики и Советского Союза. Здесь, в залах клуба, была открыта 28 января выставка художественной фотографии Румынской Народной Республики.

Москвичи уже знакомы с творчеством некоторых румынских мастеров по их работам на Международной фотовыставке в дни VI Всемирного фестиваля в Москве. На этот раз виднейшие румынские фотографы-художники представили на выставку 176 работ, исполненных в различных жанрах. Снимки рассказывают о жизни страны, идущей по социалистическому пути. В них показаны труд в цехах промышленных предприятий, новостройки, сельские будни, облик городов, архитектурные памятники. Много внимания уделяют румынские мастера жанрам портрета и пейзажа. С большой любовью изображены молодежь и дети.

На открытии выставки присутствовал посол Румынской Народной Республики в СССР Михай Даля и сотрудники посольства.

Выставка, присланная в Москву Румынским обществом дружественных связей с СССР (АРЛУС), была организована фотосекцией Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС) и Центральным Домом журналиста.

К СВЕДЕНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

О рукописях и фотоснимках, присылаемых в редакцию

Рукописи, присылаемые в редакцию, должны быть написаны на машинке или от руки чернилами на одной стороне листа. Каждый рисунок или чертеж должен иметь четкий пояснительный текст. В конце статьи должны быть указаны полностью фамилия, имя, отчество автора и его точный адрес.

Редакция оставляет за собой право сокращения и литературной правки статьи.

Фотографические отпечатки, направляемые для опубликования в журнале или на консультацию, должны быть выполнены на глянцевой бумаге форматом 13 × 18 см. На обратной стороне каждого снимка мягким простым карандашом автор должен написать полностью свою фамилию, имя и отчество, указать профессию, домашний адрес, название снимка и условия съемки по следующему образцу:

«Камера «Зоркий»; объектив «Индустар-22»; 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; светофильтр ЖС-18; пленка изопанхром 65 ед. ГОСТа; август, 17 часов; выдержка $^{1}/_{250}$ сек.»

В тех случаях, когда использовались дополнительные источники освещения, необходимо сообщить, какие именно.

Рукописи и фотоснимки редакция не возвращает.

Доплатные письма редакция не принимает.

Что мы консультируем

На консультацию принимается от одного автора не более пяти фотоснимков форматом 13×18 см. К каждому отпечатку должен быть приложен перечень вопросов, интересующих автора.

Присылаемые на консультацию цветные фотоотпечатки, кроме того, должны быть снабжены описанием технологического процесса изготовления снимка (рецептура растворов, температурный режим и продолжительность обработки фотоматериалов, качество и дата выпуска химикалий).

В письмо со снимками, направляемыми на консультацию, необходимо обязательно вложить конверт с надписанным обратным адресом и наклеенными почтовыми марками.

При ссылках на ранее полученный ответ следует указывать дату и номер письма из редакции.

Редакция журнала «Советское фото» дает письменную техническую консультацию только по тем фотолюбительским конструкциям, описания которых помещены в журнале.

Редакция журнала не дает консультаций по простейшим вопросам фотографии, ответы на которые можно найти в руководствах для начинающих фотолюбителей. Редакция также не консультирует по вопросам иностранной фотоаппаратуры и оптики.

Начинающим фотолюбителям рекомендуем внимательно ознакомиться с одним из следующих пособий по фотографии:

1. В. Микулин, 25 уроков фотографии, «Искусство», 1957.
2. А. Гусев, Спутник фотолюбителя, «Московская правда», 1957.
3. К. Вендровский, Б. Шашлов, Начинающему фотолюбителю, «Искусство», 1957.
4. А. Веденов, В помощь сельскому фотолюбителю, «Советская Россия», 1957.
5. И. Косинский, Юному фотолюбителю, «Детгиз», 1957.

Редакция журнала поможет фотолюбителю разобраться в том или ином сложном вопросе, на который он не найдет ответа в перечисленной выше литературе.

Если автору необходимо задать несколько вопросов и они затрагивают различные темы (творческие, техника съемки, обработка фотоматериалов, конструкция прибора и т. п.), то каждый вопрос необходимо написать на отдельном листке с указанием фамилии, имени, отчества и адреса отправителя.

Где купить аппарат и как быть с неполадками

Справок о стоимости аппаратуры, оптики, фотоматериалов и фотопринадлежностей и о том, где их можно купить, редакция журнала «Советское фото» не дает. По этим вопросам следует обращаться в торгующие организации или на Центральную базу «Посылторга» (Москва, Авиамоторная, 50), которая высылает наложенным платежом фотоаппараты и фотопринадлежности.

С вопросами, касающимися устранения неполадок в аппаратуре, следует обращаться в мастерские или на завод, выпустивший фотоаппарат с дефектами.

Где приобрести или выписать фотографическую литературу

Прием подписки на журнал и рассылку отдельных номеров журнала редакция не производит.

Подписка на журнал «Советское фото» принимается **без ограничений** до пятого числа предшествующего подписному месяца в местных отделениях связи и «Союзпечати».

Жалобы на неправильные действия отделений «Союзпечать» или местных органов связи следует направлять в Главное управление по распространению печати Министерства связи СССР — Москва, ул. Горького, 7.

Отдельные номера журнала, если они имеются в наличии, можно выписать через магазин № 2 «Союзпечати» (Москва, Котельническая набережная, 1/15).

Заказы на книги по фотографии следует направлять в адрес магазина № 62 «Книга — почтой» (Москва Ж-125, «Текстильщики», Остаповское шоссе, корпус № 8, книжный магазин № 89 Москниготорга).

СОДЕРЖАНИЕ

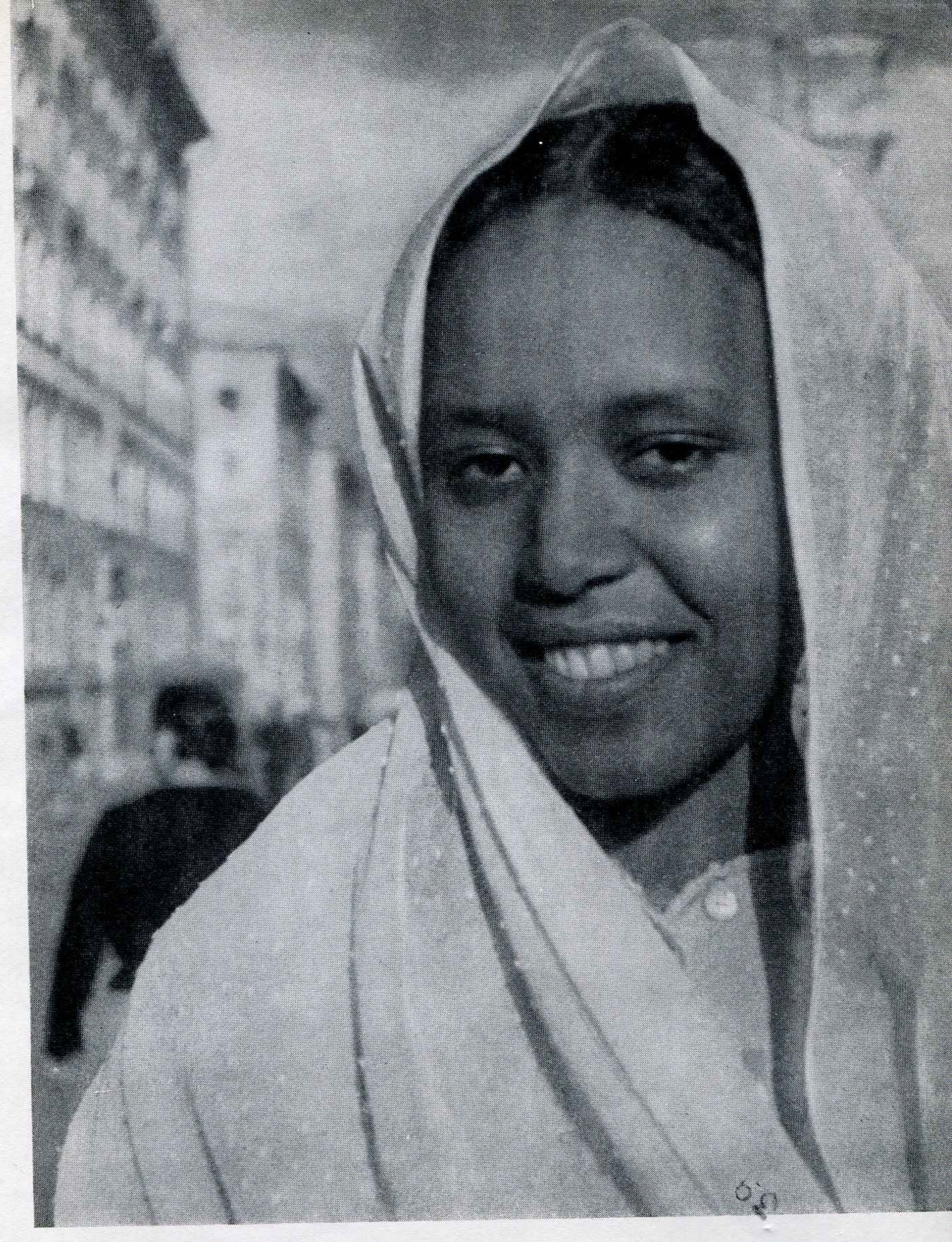
Главный редактор Н. В. Кузовкин
Редакционная коллегия: П. И. Бычков, Г. М. Вайль, Е. Н. Геллер, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, А. Г. Комовский, А. Н. Телешев, И. М. Шагин, В. Д. Шаховской

Оформление Л. А. Громова — Цена номера 3 руб. 50 коп.

Издательство «Искусство». — Адрес редакции: Москва К-31, Кузнецкий мост, 9.

Ш-02282. Сдано в производство 20/I-58 г. Подписано к печати 25/II—58 г. Заказ № 1355. $84 \times 108^{1}/_{16}$. 5,5 печ. л.+0,5 л. вкл. (9,84 усл. л.). Тираж 110 000 экз.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Московского городского Совнархоза. Москва Ж-54, Валовая, 28.



Фотолюбитель К. ХАРИТОНОВ (Московская обл.)

Девушка из Судана
Камера «Зенит-С»; «Индустар-50»; диафрагма 8; применялась бленда; август, 19 час; 1/60 сек.

На 4-й стр. обложки — Драгоценный сувенир. Снимок фотолюбителя В. Саца
Камера «Зоркий»; «Юпитер-8»; диафрагма 8; изопанхром 65 ед. ГОСТа; август, 11 час; 1/100 сек.

